

# SOUNDINGS

NO.51



サウンディングズ  
英語英米文学会編

2025

# SOUNDINGS

PUBLISHED BY

SOUNDINGS ENGLISH LITERARY ASSOCIATION

EDITORIAL BOARD

Ryoko Doi      Hisao Ishizuka

Osamu Maruyama      Takashi Nishi

Yuki Shimonaga      Hisashi Sugito

Kazuhiko Yamaguchi

---

- \* SOUNDINGS is an annual review devoted to scholarly studies of British and American literature, the English language and other related fields.
- \* The annual is distributed to members of the Association. Annual membership dues are priced at ¥ 10,000, special, ¥ 6,000, regular, and ¥ 4,000, student. Single and back issues are priced at ¥ 1,000 each for Japan; ¥ 2,000 for all other countries (postage included).
- \* Membership also includes subscription to the Association's annual *Newsletter* as well as the opportunity to participate in the annual conference.
- \* The Editors welcome the members' manuscripts. They should conform to the guidelines in *The MLA Handbook for Writers of Research Papers*, latest edition and be sent in WORD and PDF formats, both without the author's name on the script, to the Office of the Association. The length of the manuscripts should be less than twenty pages of double-space type.
- \* Correspondence regarding membership applications, subscription, address changes, editorial details and other matters should be sent to:

SOUNDINGS ENGLISH LITERARY ASSOCIATION

c/o Misa Ono, School of Marine Life Science,  
Tokyo University of Marine Science and Technology  
Konan 4-5-7, Minato-ku, Tokyo 108-8477, JAPAN  
TEL: +81-3-5463-0649      FAX: +81-3-5463-0649  
Email: soundings1969@gmail.com

# SOUNDINGS

NO. 51

2025



# SOUNDINGS 第 51 号

## 目 次

### 【遡憑論文】

- 『ラスト・タイクーン』再構築——「グレート」から「ラスト」へ  
..... 宮脇 俊文 ..... 5

### 【投稿論文】

- Word Order in the Clauses Introduced by a Coordinate Conjunction in  
Ælfric's Two Major Lives of Saints: A Case Study  
..... Daisuke MIYABAYASHI ..... 27
- Syntactic Variation in Numeral Expressions: A Study of Trevisa's  
*Polychronicon*  
..... Momoko KIHARA ..... 47
- デッカーとフォードの *The Sun's Darling*——宮廷余興から道徳劇へ  
..... 田村 真弓 ..... 59
- Heterotopias of Healing: War, Trauma, and Recovery in *The Fifth Book  
of Peace*  
..... Lingling WANG ..... 73



## 『ラスト・タイクーン』再構築 —— 「グレート」から「ラスト」へ

宮脇 俊文

F・スコット・フィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald, 1896-1940) の『ラスト・タイクーン』 (*The Last Tycoon*, 1941) は未完の作品である。作者が完成まで漕ぎ着けていたとしたらどのような作品になっていたのかは憶測の域を脱することはない。残された数多くのメモを見ればおおよその推測は可能かもしれない。おそらくこうなっただろうと思いつくことはできる。しかし、それはあくまでも予測にすぎない。作者本人にしかその結末はわからないし、もしかしたら本人にも確信はなかったかもしれない。書いていくうちに大幅な変更が生じたかもしれないし、新たな構想が流れを変えたかもしれない。今我々が読んでいるものも最後まで残ったかどうかはわからない。つまり、その後削除される部分もあったかもしれないということだ。まさに神のみぞ知るである。

そう考えると、未完の小説を論じることは不可能に思えてくるし、そもそもそうすることに何の意味があるのだろうかと考え込んでしまう。ではどうすればよいのか。この小説はなかったものとして忘れてしまえばいいのか、あるいは残された文章を徹底的に味わうべきか。そしてあとは想像力を駆使して自分なりの結末を描いていけばよいのか。おそらくそうするしかないのだろう。

そう言ってしまうと、何となく悲観的で消極的な姿勢に思えてしまうが、そうではなく、我々読者には未完成だからこそ味わえる特権が与えられてい

ると考えることもできる。未完のままこの世を去っていった作者の無念を思い、その後をどう展開していきかけたのかを自分なりに組み立てていけるのだ。あとは読者諸氏に任せよう、というフィッツジェラルドの声を聞きながら我々が完成に向けてイマジネーションをフル稼働させるのだ。そう思えば、こんな楽しい作業はない。

というわけで、我々はフィッツジェラルドから受け取ったバトンをしっかりと握りしめ、果てしない小説世界へと飛び込んでいこう。無限の想像力という翼を大きく羽ばたかせながら、主人公のモンロー・スター (Monroe Stahr) が夢見た世界を自由に飛び回ろう！

## I

この作品には二つのバージョンがある。フィッツジェラルドの死後、1941年にスクリプナー社から出版されたエドマンド・ウィルソン (Edmund Wilson) 版と1993年にケンブリッジ大学出版局から出版されたマシュー・J・ブルッコリ (Matthew J. Bruccoli) 版だ。ウィルソンはフィッツジェラルドのプリンストン大学時代の親友であり文学者である。一方のブルッコリはフィッツジェラルド研究の第一人者だ。前者は我々が長年親しみを覚えてきた *The Last Tycoon* であり、後者はそのタイトルを *The Love of the Last Tycoon: A Western* と改めている。

ここで二つの版の違いを見ておきたい。まずウィルソン版は、彼の手がかなり加わっているために小説としての完成度が高い。しかし、彼の独断で書き直している箇所もあるため、フィッツジェラルドの意図した内容とは異なるのではないかという批判もあった。<sup>1</sup> 一方のブルッコリ版はオリジナル原稿を尊重し、作者の意図に忠実であることを目指したものである。さらにウィルソン版の誤記や誤植も訂正されている。しかし、その結果、ブルッコリ版はウィルソン版に比べて小説としての完成度が低いと言わざるをえない。

また、タイトルに関しても、ブルッコリは、*The Last Tycoon* はフィッツジェラルド本人から一度も候補にされていないとして変更しているが、それが決定的だという根拠もあまりない。村上春樹はウィルソン版を翻訳テキストとして、2022年に『最後の大君』を出版しているが、その「最後には負けるとわかっている……」と題するあとがきの中で、ブルッコリ版のタイトルは「どことなくハリウッドのB級映画のタイトルを思わせる」(309)として

却下している。また、2020年にケンブリッジ版を底本とした翻訳を出版した上岡伸雄も、そのタイトルは『ラスト・タイクーン』としている。

以上、二つの版について見てきたが、まだまだいろいろと問題は残るようだ。ただ、繰り返すがこの作品は未完である以上、これは仕方のないことである。論争によって解決できるものではない。最終的にどちらを選ぶかは読者に任されることになる。文学者ウィルソンか、研究者ブルックリか。

村上はウィルソン版を選んだ理由として、その読みやすさを挙げている。ブルックリ版は一般読者が小説として読むには無理があるという。ウィルソンの編集には、不正確さや強引さが見られるものの、「そこには旧友フィッツジェラルドに対するウィルソンの温かな愛情が感じられるし、この優れた小説になんとか形をつけて、少しでも多くの読者の手にとってもらいたい、その真価を読み取ってもらいたいという個人的な（そして文芸的な）熱意が感じられる」（310）としている。つまり、村上はその文学的完成度を評価しているのだ。研究者としてはブルックリ版を採用すべきかもしれないが、フィッツジェラルド作品の長年の愛読者である筆者としては、音楽の世界に例えるなら、優れた編曲者と言えるウィルソンのバージョンに軍配を上げたい。

ウィルソンはその「序文」で、この作品は未完の状態でありながら、「物語が既に強靱な力を身につけ、スターという人物が求心力とリアリティーをしっかりと具<sup>そな</sup>えて浮かび上がっている」（“the story should have already so much power and the character of Stahr emerge with so much intensity and reality,” ix）点と、「アメリカにおける映画産業が、至近距離から観察され、綿密に検証され、鋭い機知をもってドラマ化されている」（“The moving-picture business in America has here been observed at a close range, studied with a careful attention and dramatized with a sharp wit,” x）点を強調している。確かに『ラスト・タイクーン』はハリウッドを舞台とした小説の中では他に類を見ない作品である。

二つのバージョンには細かな点で相違があることは事実だが、筆者が何よりも優先的に考えたいのは、フィッツジェラルドがこの作品で何を描きかけたのかという根本的な点である。双方のバージョンに共通した作者の意図、テーマを念頭に置き、この作品の再構築を目指したい。未完ながら、すでに固まっていたメインプロットの部分にフィッツジェラルド文学の特性を見いだしていきたい。

フィッツジェラルドはその短い生涯を終える4年前の1936年に『崩壊』(*The Crack-Up*)三部作と呼ばれるエッセイを発表した。それはある意味、失意の中で敗北を認めるような内容である。「欠けた皿は客の前には出せないが、夜食用のクラッカーを載せたり、残り物を冷蔵庫にしまっておくなどの使い道はある」(the cracked plate ... will not be brought out for company, but it will do to hold crackers late at night or to go into the ice box under left-overs..., 145) というものだ。これを書くにはかなりの勇気が必要だったであろう。しかし、この点こそがこの作家の最大の魅力である。

そんな状況の中、西部カリフォルニア州ハリウッドの地で、フィッツジェラルドは最後の力を振り絞ってこの大作『ラスト・タイクーン』に挑んだ。彼のそばにはハリウッドでゴシップ系のコラムニストとして活躍したシーラ・グレアム (Sheilah Graham, 1904-1988) という女性が付き添い、献身的に支えていた。しかし、残念ながら彼の身体は衰弱の一途をたどり、作品の完成を見ることなく、志なかばにしてこの世を去ってしまった。こうして『グレート・ギャツビー』(*The Great Gatsby*, 1925) を凌ぐ作品になるはずであったものは未完に終わった。

この作品から読み取れるテーマは、リンカーン大統領らが象徴するセルフメイドマンなど、「失われていくアメリカ的美徳」であり、そこにフィッツジェラルドの最大のテーマであるアメリカにおける人種問題と階級問題（ここでは資本家たち）を絡ませている。それは、言うまでもなく『グレート・ギャツビー』にも鮮明に描かれているテーマだ。

舞台となるハリウッドはアメリカの小宇宙として捉えることができる。そこで展開される新たな産業は万人に機会を与えるだけでなく、人々に夢を売る仕事として発展していったが、やがて資本家階級によってその理想は潰されていくこととなる。

映画産業は、多くの野心的なユダヤ人たちによって支えられていた。まだ誕生したばかりで、その将来の保証もなかったがゆえに、そこはアメリカ社会におけるアウトサイダー的存在であるユダヤ人たちに可能性が開けていた。そのユダヤ系であるスターはこの新興産業の中で、自ら道を切り拓き、若くして成功を収めた有能なビジネスマンである。また、彼のボスであるパット・ブレイディー (Pat Brady) はアイルランドからアメリカに渡ってきた男だ。つまり、スターと同様、アメリカ社会におけるマイノリティーである。

このメインストリームには所属していない二人の人物がスタジオを動かしている。

スターの夢は確かにいったんは実現するが、最後は悲劇的結末を迎えることとなる。そのことは物語の冒頭ですでに仄めかされている。彼と対立するプロデューサーのマニー・シュウォーツ (Manny Schwartze) は、スターに対して「しっかり用心するんだよ！ 私にはそれがわかるのだ」 (“... let me warn you once again look out! I know,” 16) という内容の手紙を残して自殺するが、この「君の友人」 (“Your friend,” 16) としての警告は、スターはいずれ敵を作ることになるということを意味している。なぜなら彼は「戦う者」 (“a fighter,” 15) だったからだ。大きな成功を手にしながらも、最後にはその座を追われていくスターの姿にはアメリカの夢の限界が見て取れる。その原因は、繰り返すが、アメリカにおける人種問題と階級問題だ。

物語の冒頭で結末を仄めかしているものがもう一つある。それは音楽だ。空港の待合室でジュークボックスから流れてくるのは、*Lost* と *Gone*<sup>2</sup> といった当時のポピュラーソングだ。言うまでもなく、それらは何かが「失われ」て「なくなって」しまったことを示唆している。さりげなく時代の雰囲気醸し出しているようでいて、実は非常に大きな意味を持つタイトルである。失われてしまったもの、あるいは失われていくものとは何だろうか。主人公のモンロー・スターは何を失ってしまうのだろうか。彼はその何かに「最後」まで執着したということなのだろうか。

## II

モンロー・スターはギリシャ神話のイカロス (Icarus) を思わせる。なぜなら空への憧れが強調されているからだ。イカロスは、蜜蝋で固めた翼によって自由に飛翔する能力を得るが、太陽に接近しすぎたために蜜蝋が溶けて翼を失い、墜落して死を迎える。これは人間の傲慢さを批判する神話として知られているが、人間が知恵と勇気をもって初めて空を飛んだという「先駆者」の物語としても捉えることができる。この後者の解釈はスターに当てはまる。

『ラスト・タイクーン』は東部からカリフォルニアへの飛行機の場面に始まり、最後は飛行機事故で終わる設定 (予定) だった。つまり、「飛翔」 (flight) というテーマだ。この「飛行のイメージ」はイカロスそのものだ。そこには上昇のテーマがある。フィッツジェラルドの作品を見ても、ギャツビーとス

ターは死亡、『夜はやさし』(*Tender Is the Night*, 1934) のディック・ダイヴァー (Dick Diver) は破滅するという設定である。つまり、上昇から転落への道を辿るのだ。ある程度の高さまで上昇したところで、ヒーローたちはイカロスのように墜落してしまう。それはなぜか。

第一章にスターに関するこんな描写がある。

He had flown up very high to see, on strong wings, when he was young. And while he was up there he had looked on all the kingdoms, with the kind of eyes that can stare straight into the sun. Beating his wings tenaciously—finally frantically—and keeping on beating them, he had stayed up there longer than most of us, and then, remembering all he had seen from his great height of how things were, he had settled gradually to earth.  
(20)

若きモンロー・スターは「太陽をまっすぐ見据えることもできるその目で」、空の高みから「王国の総てを見渡した」。そして「ゆっくりと地上に降り立った」。彼はイカロスとは違い、無事に着地する。

この空への執着は「ノート (覚え書き)」（“NOTES”）の中の「飛行機の旅」（“Airplane Trip”）の項目にも登場している——「風を受ける紐付きの凧みたいに、バスケットの中にいるという私の青色の夢」（“My blue dream of being in a basket like a kite held by a rope against the wind,” 162）。これは高く舞い上がって空から下界を見おろすスターのイメージにぴたりと合っている。また、この“against the wind”は『グレート・ギャツビー』の最後の場面に描かれた“against the current,” (141)「流れに逆らって」）を連想させる。ではこの「青い夢」とは何か。

“blue”には「あまり希望が持てない、見込みのない」といった意味があるが、その意味ではドン・キホーテ的な夢かもしれない。だからこそ夢なのであって、挑戦し続けることがその本質である。つまり夢の限界を心得ていることになる。

さらに、同じく「ノート (覚え書き)」の中に、「身体を伸ばして、真っ青な空が再び広がっているのを見上げるのは素敵だ。冒険を求めて、空は淡い

青色の腿を拡げる」(“It’s fun to stretch and see the blue heavens spreading once more, spreading azure thighs for adventure,” 162) という描写がある。ここでは青い空と冒険がつながっている。

この“blue”のイメージは『ギャツビー』にも見られる。語り手のニック・キャラウェイ (Nick Carraway) は東部を去る最後の夜、海岸の砂の上に寝転び、「知られざる旧き世界」(“the old unknown world,” 141) とギャツビーが描いた夢とを重ね合わせる。彼は遠い道のりを経て、やっとのことで「この青々とした芝生」(“this blue lawn,” 141) に到達したのだとニックは感慨に耽る。ここでの「青々とした芝生」とは、もう少しのところでつかみ損ねたギャツビーの夢の象徴である。ただ、ギャツビーはそれがすでに過去のものとなってしまっていることに気づかなかったのである。

フィッツジェラルドは当時のヒット曲を効果的に背景に散りばめる手法を取ることがあるが、先に言及した楽曲 *Gone* と *Lost* が再び登場する際に、“blue”のタイトルがついた楽曲を紹介している。

I turned the dial and got either *Gone* or *Lost*—there were good songs that year. The music was getting better again. When I was young during the depression, it wasn’t so hot, and the best numbers were from the twenties, like Benny Goodman playing *Blue Heaven* or Paul Whiteman with *When Day Is Done*. There were only the bands to listen to. (69)

ここでブレイディーの娘のセシリア (Cecelia) は「素敵な曲はみんな 20 年代のものだ」と言い、その中に *Blue Heaven*<sup>3</sup> を挙げているのだ。さりげない BGM 的存在ではあるが、このタイトルの“blue”もフィッツジェラルドの“blue dream”と関係している。この小説の時代背景は 30 年代半ばの設定であるが、大恐慌の不況時代の音楽は冴えず、20 年代のものがよかったとセシリアは言い、その時期を経て今また音楽はよくなってきたと言っている。大恐慌を挟んで、その前の 20 年代の *Blue Heaven* を評価し、恐慌後は *Gone* や *Lost* へと変わっていくわけである。つまり、スターにとって、恐慌前の 20 年代には“blue heaven”を手にすることができたが、30 年代に入り、状況が変わっていくことを意味している。

この *Blue Heaven* に歌われている「楽しい我が家」の風景は、フィッツジェラルドが手に入れることのできなかつたものだ。妻のゼルダ (Zelda) は精神を患い東部の病院で闘病中であり、また娘のスコッティ (Scottie) も東部の大学の学生だった。家族は離ればなれの状態だ。そんな中、財政的に苦しいフィッツジェラルドは西部で金を稼ぐために一人で奮闘したのだ。この小説の背景にこの歌が流れているのは何とも皮肉な状況である。

スターがその「飛翔」を終えて降り立った場所はハリウッドである。それは「自らの手で築き上げた帝国」であり、彼はそこに「帰還したという、間違いない感覚」を得るのだ (“his feeling certainly of coming home to an empire of his own—an empire he has made,” 135)。

I would rather think that in a “long shot” he saw a new way of measuring our jerky hopes and graceful rogueries and awkward sorrows, and that he came here from choice to be with us to the end. Like the plane coming down into the Glendale airport, into the warm darkness. (20)

空の高みから地上の人間の「痙攣的な希望や、奥ゆかしい悪事や、たどたどしい悲しみ」を測る新たな方法を見つけた。彼の飛翔からの降下を飛行機に例えている。また、ここで「ロングショット (遠写し)」という映画用語を用いているところもいかにもハリウッドらしい。

「ひとつの路線を選択するとき、それを選ぶ根拠なんて実はまるっきりない」 (“You choose some one way for no reason at all,” 19) とスターは言う。それは「直観」 (“perception”) に生きる男のセリフだ。彼は実際それを適用できる地位を獲得しており、「ロングショット」の能力、つまり神のような能力を持っている。彼は慎重で失敗しないイカロスなのだ。スターは大した教育は受けていないが、「とうの昔に、人跡未踏の直観の荒野を先に立って踏破し、ほとんど誰もついて行けない領域へと足を踏み入れていた」 (“he had a long time ago run ahead through trackless wastes of perception into fields where very few men were able to follow him,” 17-18) のだ。この「直観」に関する特質はギャツビーにも通じるものである。彼には「人生のいくつかの約束に向けて、ぴったりと照準を合わせることのできるとぎすまされた感

覚が…備わっていた」(“some heightened sensitivity to the promises of life,” 6)。それは「一万マイル離れた場所に起こった地震にさえも反応する精緻な計器」を思わせるものであった(“one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away,” 6)。ギャツビーに備わった「とぎすまされた感覚」は、スターの「直観」と同質のものであり、「誰もついていけない領域」というのも二人の共通点である。

さらに、空への憧れと言えば、1927年のチャールズ・リンドバーグ(Charles Lindberg, 1902-1974)の偉業が思い出される。ジャズ・エイジは繁栄を謳歌しながらも閉塞感が漂う時代だった。そんな中、リンドバーグという一飛行士が大西洋単独無着陸飛行を達成した。この時フィッツジェラルドは「ジャズ・エイジのこだま」(“Echoes of the Jazz Age,” 1931)と題するエッセイに、この出来事を「かつてのアメリカの最良の夢」に重ね合わせながら、人々が「そうか、空を飛ばばよかったのか」と気づいたことを書き留めている。「はやるアメリカ人の血は限りない空にフロンティアを見出したのだった」。それは、言い換えれば、地上は制限だらけだということになる。

In the spring of '27, something bright and alien flashed across the sky. A young Minnesotan who seemed to have had nothing to do with his generation did a heroic thing, and for a moment people set down their glasses in country clubs and speakeasies and thought of their old best dreams. Maybe there was a way out by flying, maybe our restless blood could find frontiers in the illimitable air. But by that time we were all pretty well committed; and the Jazz Age continued; we would all have one more. (136)

『崩壊』以降のフィッツジェラルドは、まさにこの時と同じ気持ちであったに違いない。鬱屈した気分から再起をかけて、空を飛ぶことに相当する作品を書こうとしていたのだ。ギャツビーのように、地上では出自を偽っても実現できない夢を空に託そうとしたのだ。スターは、その空に昇り、地上の様子を見渡した上で、再び地上に降りてきた。先に言及したように、この作品は飛行機の場面に始まり、最後は飛行機事故で幕を閉じる計画だった。ギャ

ツビーの遺志を受け継いだ語り手のニック・キャラウェイは最後に「明日はもっと速く走ろう」(“tomorrow we will run faster,” 141)と誓う。この「走る」イメージは、スターの「飛ぶ」イメージへと昇華していく。

しかし、飛行機の翼はスターの夢を砕いてしまった。「空=夢=冒険=飛行機」という構図の中で、彼の夢は羽ばたき、そして絶たれていく。それはイカロスのように、傲慢さが原因したのだろうか。つまり彼は太陽に近づきすぎたということなのだろうか。もしそうだとしたらその太陽とは何か。

ここで思い出されるのがフィッツジェラルドの短編「罪の赦し」(“Absolution,” 1924)だ。この中でシュウォーツ (Shwartz) 神父が夢を抱く少年ルドルフ・ミラー (Rudolph Miller) に警告する内容は、太陽に近づきすぎることと共通している。神父は少年に光の話をする。輝く場所の話をする。そして、遊園地に行ったことがあるかと聞く。そこではすべてがきらきら光っているが、「近くに寄ってはならない」(“don’t get up close”)と警告する。少し距離を置くように忠告するのである。なぜなら「もしそんなことをしたら、お前がそこに見出すのは、ただ発熱と汗と人の営みだけだ」(“if you do you’ll only feel the heat and the sweat and the life”)からだ。司祭の訳のわからない言葉に戸惑いながらも、少年はこう確信する。「やっぱり僕が秘かに思い描いていたとおりであったんだ、と。どこかに、言葉では言い表せないくらいいきらびやかな何かが、神様とは関係なくちゃんと存在しているんだ」。「光に近づきすぎるな」、それはつまりアウトサイダー、あるいはマイノリティーは、メインストリームの中には入れないということに相当する。

[Rudolph] sat there, half terrified, his beautiful eyes open wide and staring at Father Schwartz. But underneath his terror he felt that his own inner convictions were confirmed. There was something ineffably gorgeous somewhere that had nothing to do with God. (92)

このように、フィッツジェラルドは「夢」を描きつつも、「現実」をも冷静に見つめていた。そこにアメリカ社会の実態が見える。スターのアメリカ社会への挑戦は「最後の」勇敢な挑戦だったのだ。

### III

『ラスト・タイクーン』は、若くして初期映画界の頂点を極めるモンロー・スターという人物の魅力を余すところなく描いている。この主人公は映画制作会社 M-G-M のプロデューサー、アーヴィング・サルバーグ (Irving Thalberg, 1899-1936) をモデルとしている。彼は映画の黎明期に活躍し、「天才少年」(The Boy Wonder) と呼ばれた人物だが、モンロー・スターはまさにサルバーグそのものである。二人はともに華麗に成功への道を歩み、そして没落していくが、その挫折にさえどこか美しさを感じさせる。

サルバーグは脚本および俳優、さらに製作スタッフの選定において優れた手腕を発揮し、高収益をあげた人物だ。その存在はフィッツジェラルドには輝いて見えたに違いない。同じマイノリティーという境遇のヒーローに憧れさえ抱いていた。シーラ・グレアムは、スターはフィッツジェラルドにとって「もっとも賞賛すべきヒーロー」(“most glorified hero”) であり、「自分もそうなりたいと思う」人物であったと回想している (“The writer made this character everything he would have liked to be himself,” 176)。また、フィッツジェラルド自身、「ノート (覚え書き)」の中にサルバーグの印象を書き留めており、そこでは 26 歳の若きプロデューサーの「鋭さ」(“shrewdness,” 135) を強調している。しかし、その彼をも最後には悲劇で終わらせるところに、フィッツジェラルドの冷静な観察眼があると言える。彼はまさに「最後の大君 (ヒーロー)」だった。もはやそうしたヒーローは存在できない時代を迎えていたのだ。

モンロー・スターの失敗の原因は何だったのか。それは彼の家父長主義にあった。こうした時代がすでに終わりかけていたアメリカにおいて、最後にそれを実践したのがサルバーグであり、そしてスターだった。またそれはハリウッドだからできたことでもある。

スターの失脚の背景には労働組合の台頭がある。それは共産党員のブリマー (Brimmer) との決闘場面に象徴されている。「労働争議」(“labor troubles,” 41) という言葉が存在しなかった時代を理想とするスターにとっては、大いなる脅威である。

スターは裸一貫で出世してきた男の常として、執拗に保守的ではあるが、一昔前の家父長的な雇用主である。23 歳の彼は、青春期の理想主義をそのまま持ち続けていた。この特徴はギャツビーにも当てはまる。自分の部下たち

はみな満足していると信じ、彼らとは友人関係にあると考えていた。シナリオ作家たちに関しても、「彼らの頭脳は私に属している」と考えていた。決して自分の方が優れているなどとは思っていない。ただ、その使い方を心得ていると信じていたのだ。

“I never thought,” he said, “that I had more brains than a writer has. But I always thought that his brains *belonged* to me—because I knew how to use them. Like the Romans—I’ve heard that they never invented things but they knew what to do with them. Do you see? I don’t say it’s right. But it’s the way I’ve always felt—since I was a boy.” (125)

彼は子どもの頃からずっとそう感じてきた。10年前ならそれでよかったが、今では彼らは「大人の闘争」(“an adult conflict,” 126)の中に身を置いている。そこにはもはや平和的な解決はなくなっていた。

ひたすら過去を信じ、現実にも目を向けないスターは、自分が生きているあいだは今の「システム」(“the system,” 122)が存続すると信じていた。自分は「常に正しい」(“Stahr must be right always, not most of the time, but always”)と信じる彼は、神の領域に足を踏み入れているかのようだ。彼は「託宣」を発する人物(“The oracle had spoken”)として描かれ、そこには疑問や異論が入り込む余地はなかった。そうでないと、「組織はバターのようにゆるゆると溶け落ちてしまう」(“the structure would melt down like gradual butter,” 56)。彼自身が「統一体だ」(“I’m the unity,” 58)という姿勢を保持していた。しかし、世の中は大きく変わり始めていた。

神的な指導者がいることで組織は維持されているという発想を持つスターは、史上最高の大統領としてのリンカーンに例えられている。それは若き日のギャツビーがセルフメイドマンとしてのベンジャミン・フランクリン(Benjamin Franklin, 1706-1790)をモデルにしていたことにもつながるが、フィッツジェラルド本人もそれが過去の美德であることを認めている——「これはおそらく我々が生きているうちにはもう巡ってくることもない、豪奢でロマンチックな過去への逃避になる」(“It is an escape into a lavish, romantic past that perhaps will not come again into our time,” 141)。その

意味でも、彼はまさに「最後」の存在なのだ。

この過去と密接に結びつくのが、キャスリーン・ムーア (Kathleen Moore) という女性の存在である。彼女はスターの亡き妻ミナ・デイヴィス (Minna Davis) にそっくりの女性であり、スタジオで偶然彼女を見かけ、その後あれこれ手を尽くして探したあげくにようやく出会うことになるという設定だ。それはビジネスマンのロマンスというもう一つのプロットだが、二人の邂逅の場面はあまりにも官能的だ。

Stahr's eyes and Kathleen's met and tangled. For an instant they made love as no one ever dares to do after. Their glance was slower than an embrace, more urgent than a call. (64)

(スターの目とキャスリーンの目がはっと出会い、そして絡み合った。一瞬のあいだ二人の目は愛の行為に及んだ。誰もあとになってからは、そんなことはとてもできないようなやり方で。二人の視線は抱擁よりもゆっくり時間をかけ、そしてまた電話よりももっと緊急のものだった。)

しかしそれはあくまでも過去を繰り返そうとする虚しい行為にすぎず、現実からはかけ離れている。

物語の冒頭から地震が起こり、それがきっかけで過去の存在となった亡き妻を思い出させるキャスリーンと出会うこととなる。この作品において、地震はとても重要なファクターとなっている。足元を揺るがす天災によって、過去が蘇るという設定は、そこからスターの運命が大きく変わっていくことを暗示している。

それは時代の大きな変わり目であった。スターは魅力に満ちた英雄として描かれている一方で、「古き忠誠心」は今では微妙に揺らぎ始めていた。まさに地震の揺らぎが混乱の時代を象徴しているが、それでもなお彼は周りの誰からも慕われる存在であり、「王子たちの最後の一人」だったのだ。この“prince”は“tycoon”の同義語として捉えることができ、それはまた彼の名前である“Stahr”を想起させる“star”とも同義である。

He spoke and waved back as the people streamed by in the

darkness, looking, I suppose, a little like the Emperor and the Old Guard. There is no world so but it has its heroes, and Stahr was the hero. Most of these men had been here a long time—through the beginnings and the great upset, when sound came, and the three years of depression, he had seen that no harm came to them. The old loyalties were trembling now, there were clay feet everywhere; but still he was their man, the last of the princes. And their greeting was a sort of low cheer as they went by. (27)

こうした状況の中でも、スターは過去への忠誠心を捨てなかった。今も「想像上の過去に対する情熱的な忠誠心」を抱き続けていたが、それは「成り上がり者特有の」兆候であった（“he cherished the parvenu’s passionate loyalty to an imaginary past,” 118）。どうしても過去が過去のものとなることに耐えられず、新たな時代の波に乗ることができなかったのだ。

この作品の舞台であるアメリカの30年代の特徴として、映画に代表される大衆文化の隆盛が挙げられる。これはスターが目指す「質の高い映画」（“quality picture, 48）とは一線を画するものだ。大衆が求めるものは必ずしも上質の文化であるとは限らないということだ。彼らが必要としたのは娯楽そのものであった。

アメリカの文化評論家のギルバート・セルデス（Gilbert Seldes, 1893-1970）はこの大衆文化の興隆に関しては否定的な姿勢を示していた。20年代にはポピュラー・カルチャーが隆盛期を迎えたが、それが30年代には誰もが様に同じものを求めるようになっていった。自分で選ぶことができなくなっていったのだ。それは資本家にとってはまさに好都合で、質よりも量を提供することで大衆は満足するようになっていったのだ。その傾向はその後ますます顕著になっていった。まさに中産階級を対象とした大量生産、大量消費の時代である。

#### IV

村上春樹はモンロー・スターについて、「最後には負けるとわかっている……」の中でギャツビーと比較しながら次のように分析している。

ユダヤ系の人々がまだ厳しい差別を受けていた戦前のこの時代に、ユダヤ系アメリカ人を輝けるヒーローとした小説を——とくにアイルランド（カソリック）系作家のフィッツジェラルドが——書くというのは……ずいぶん異例のことだ。……ギャツビーは、中西部の貧しい農家の出身（プア・ホワイト）だったが、それと同じ程度の意味合いにおいて、ブロンクスの貧しいユダヤ人家庭出身のモンロー・スターもまた、アメリカ社会のほとんど最下層に近いところから這い上がってきたヒーローである。彼らは身ひとつ、才覚ひとつで成功の階段を急速にのし上がっていく。彼らには胸に抱く確固とした夢があり、野心があり、それを機動力として、まっしぐらに上方に歩を進めていくわけだが、ある時点でその夢と野心はある一人の女性にしっかり固着し、そしてその固着の強烈さのゆえに、彼らは最後に決定的な破滅を迎えることになる。その興亡の経緯をじっと見つめるフィッツジェラルドのまなざしは優しく、そして同時に冷徹だ。(313)

ギャツビーの場合は、デージーという違う階級の女性に近づこうとして破滅を迎える。つまり、太陽に近づこうとして溶かされてしまった。自身が属さない社会に足を踏み入れようとして失敗したのだ。イカロスの教訓がここにある。一方、スターの場合は、過去への執着とキャスリーンを同一視したところに失脚の原因があった。作り物である映画撮影用のヒンドゥー教の神シヴァの頭に乗っている彼女を最初に見たというのも、まさに「偶像」を見ていることの象徴だ。彼女はもはや現実のものではない。

They were alone and on too slim a basis for what had passed already. They existed nowhere. His world seemed far away—she had no world at all except the idol's head, the half open door. (65)

二人が立っているのは、既に過去のものとなった世界であり、現在に彼らの居場所はもはや存在していない。

過去の偶像にすぎない彼女は、瞬時にして彼の手から離れていってしまった（“in an instant she had slipped away from him”）。そしてもう二度と同

じ時間は繰り返せないと知るのであった (“the moment was played out”)。キャスリーンと別れて帰宅したとき、スターは「不思議な孤独感」 (“curious loneliness”) を抱く。「古い痛み」 (“old hurt,” 66) が蘇ってきたのだ。このようにスターの過去への執着が、キャスリーンとの関係と見事につながっている。そして、この彼の過去への執着が労働組合の台頭という新たな時代の到来に目を背ける結果となってしまふのだ。

東部エスタブリッシュメントというメインストリームではなく、フロンティア最後の地であるカリフォルニアに降り立ったスターは一度は成功を収めた。その意味では彼は太陽には向かわずに、懸命に違う方向を目指した。しかし、今度は大衆文化の時代、新たな労働者のパワーに屈することになる。自分が作り上げた映画産業だが、そのやり方に不満を持つ労働者たちによって彼は追いやられていく。映画という大衆の娯楽を築き上げた彼だが、今度はその大衆である労働者に地位を追われていくというのはなんとも皮肉な話である。

ここで「個人」対「集団」の構図が鮮明になってくるが、ひとつの矛盾が生じる。映画の世界は個人の才能を重視する場所ではなく、共同作業が必要とされるといふ点だ。フィッツジェラルドのような小説家たちはハリウッドではなぜか良い作家ではなくなってしまう。それは小説は個人の仕事だが、脚本の仕事には協調性が欠かせないからだ。このやり方に従えない作家は排除され、手持ちの人材で間に合わせる。「システムを受け入れて、深酒をしない人間であれば、誰だってかまわない。……彼らにペアを組ませて、ひとつのアイデアにあたらせ」るのである。

“Anybody that’ll accept the system and stay decently sober—we have all sorts of people—disappointed poets, one-hit playwrights—college girls—we put them on an idea in pairs, and if it slows down, we put two more writers working behind them. I’ve had as many as three pairs working independently on the same idea.” (58)

映画の肝となるのは作家の仕事ではない。それはやはり共同作業だということだ。

セルデスは、H・G・ウェルズ (H. G. Wells, 1866-1946) が「映画はこれまでで最も偉大な芸術形式となりうるだろう」と予言したことに関連して、「確かに映画は素晴らしい芸術ではあったが、それに従事する人々のほとんどが本当に映画を愛してはいなかった」(“The movies were indeed ‘the lovely art’ but few who worked in it really loved it,” 85) と言っている。それこそがまさに映画産業の実態であり、それを仕切るのがモンロー・スターだったということだ。つまり、彼には「個を生きる」ことが許されるが、そこで働く人々にはそれは許されないという矛盾が存在していたことになる。その意味で映画産業は良くも悪くもアメリカ社会の縮図だったのである。

1930年代には理想を掲げる「個」よりも、消費してくれる「大衆」に目を向ける資本主義社会が到来した。東部では実現できないことを西部で成し遂げたスターだが、今度は大衆文化の仕掛人である資本家（資本主義）に行く手を阻まれる。彼らの興味は利益を得ることであり、スターの目指す「質の高い映画」には興味がない。フィッツジェラルドの構想には、スターが対立するプレイディーに暗殺される計画もあったように、彼の最後のフロンティアへの夢は砕かれていく。

ウィルソンが序文で指摘しているように、スターは「隅から隅まで業界に組み込まれている」ビジネスマンではあったが (“inextricably involved with an industry of which he has been one of the creators,” x)、彼は金儲けだけではなく、映画の質にもこだわりを持っていた。それは映画産業をアメリカの代表的文化に仕立て上げたかったからだ。スターは自身の目指す映画についてこう述べる——「二年間、我々は安全策を取ってきました。……そろそろ多少の損を出す映画を撮る時期に来ています。我々の良心の発露として赤字処理すればいい。それによって新しい観客を手に入れることができるでしょう」 (“For two years we’ve played safe,” ... “It’s time we made a picture that’ll lose some money. Write it off as good will—this’ll bring in new customers”). 赤字を出してでも質の良い映画を作ることには理由がある。それは「社会に対する責務」 (“a certain duty to the public”) である。利益を得る映画のあいだに「赤字作品を一本くらい滑り込ませるのも、意味あること」 (“It’s a good thing for the production schedule to slip in a picture that’ll lose money,” 48) という考え方だ。

単なるビジネスマンから、文化の担い手を目指す最大のきっかけとなるの

が、海岸で出会った黒人である。

“What’s your work?” the negro asked Stahr.

“I work for the pictures.”

“Oh.” After a moment he added, “I never go to movies.”

“Why not?” asked Stahr sharply.

“There’s no profit. I never let my children go.” (92)

この黒人はエマソン (Ralph Waldo Emerson, 1803-1882) を読むという人物で、映画には行かないし、子供たちにも見せないという。映画から得るものは何もないというのだ。スターは自分が作り上げた映画産業を批判されることに耐えられなかった。これを機にますます社会的に認められる領域へと映画を押し上げたいと思うのであった。しかし、彼の夢は無残な結果に終わることとなる。ここで忘れてはならないのが、黒人というマイノリティーに重要な文化的役割を担わせている点である。

黒人の発言に少なからず衝撃を受けたスターだが、一緒にいたキャスリーンは、彼がこの会話によって「一時的な憂鬱」な気分 (“momentary blues”) に襲われたことを察知し、何とかそれを追い払おうとする。しかし彼はこう言う、「彼らには彼ら自身の映画があるんだ」 (“They have pictures of their own,” 93)。これは自分たちの作る映画が彼らの世界にまでは届いていないことを意味していると解釈することもできるが、いずれにしてもスターがこの黒人の発言を真剣に受け止めていることは確かだ。それは彼ら黒人たちと自分たちとのあいだに横たわる何らかの境界線を見て取った瞬間だった。

キャスリーンと別れて帰宅した後も、スターには黒人の言葉がまだ重くのしかかっていた。この黒人の間違いを何とか正さなければならないと思ひながら、それ以降、彼は予定していた映画のうち4本を外すことになる。

Since he had spoken, Stahr had thrown four pictures out of his plans—one that was going into production this week. They were borderline pictures in point of interest but at least he submitted the borderline pictures to the negro and found them trash. And he put back on his list a difficult picture that he had tossed to the

wolves, to Brady and Marcus and the rest, to get his way on something else. He rescued it for the negro man. (95)

そして、スターはさらに一度諦めた作品をリストに戻すのだが、その選別はあの黒人に見せるという前提で行っているのだ。たまたま海岸で出会った一人の黒人にすぎないが、その影響力には大きなものがある。

このようにこの作品では、ユダヤ系のモンロー・スターのみならず、アイルランド系、そして黒人にもしっかりとした役割が与えられているのだ。晩年のフィッツジェラルドは、こうしてアメリカ社会が抱える大いなる問題点に切り込もうとしていた。それはアイルランド系として自身が舐めてきた辛酸からくるものであった。彼は常にアメリカ社会に厳然と横たわる人種差別の実態を肌で感じてきたからである。

## V

『グレート・ギャツビー』、そしてこの『ラスト・タイクーン』という作品を中心に見てくると、モンロー・スターという人物を「最後の大君」として描こうとしたフィッツジェラルドは未来を正しく予言していたことになる。この作家はアメリカ社会をとっても冷静な目で観察していたのだ。彼の死後、アメリカは超資本主義社会となり、その中で人種差別や階級社会問題は今も解消されていない。そして、分断はますます激しくなっている。そんな状況をフィッツジェラルドは予言していたのだ。

絶望的な状態でも、フィッツジェラルドの物語は続く。「ノート（覚え書き）」の中に、飛行機事故の残骸の中から発見されるスターのケースを拾った少年が、その中身に触発されるという設定が書き残されている。そこには彼の「不死性」が読み取れる。つまり、これは先に引用したニック・キャラウェイの「明日はもっと速く走ろう」という誓いのような言葉を彷彿とさせる。ともに「後継者」を残しているのだ。そこにはまだ決して希望を捨てていないことが読み取れる。冷静に現実を見つめながらも、また夢は一度挫折しても、まだ諦めない姿勢が見られるのだ。

「個」を生きることを貫いたジェイ・ギャツビーは「グレート」な存在であった。モンロー・スターも同様に「個」を生きようとしたが、1930年代はもはやそうしたヒーローが存在できない時代に入っていた。それは「ラスト」

な存在となっていった。彼はまさに「個」を生きようとした「最後の大君」だったのである。

『夜はやさし』とは違い、これは崩壊没落の物語ではない。『グレート・ギャツビー』と同様、悲劇的な結末にもかかわらず、そこにはまだ希望があるという点こそがフィッツジェラルド文学最大の魅力である。それはたとえば、同時代のヘミングウェイのように、理由が何であれ自ら命を絶った作家とは違っている点である。文学は常に読者に希望を与えなければならない。フィッツジェラルドはそのことを確実に実践した作家だった。

\*本稿はサウンディングズ英語英米文学会第76回大会(2024年5月11日、上智大学)に於いて、同名のタイトルで研究発表した内容をまとめたものである。

#### 註

1. ウィルソンはその序文で、残された構想から判断して、物語は約半分を過ぎたあたりであると推測している。また、この原稿はフィッツジェラルドが「材料を集めて構成し、テーマを確かに手中に収めたものの、最終的な焦点は未だ絞られていない」点を挙げている(“he has assembled and organized his material and acquired a firm grasp of his theme, but has not yet brought it finally into focus, ix”)。
2. *Lost* は Phil Ohman, Johnny Mercer, Macy O. Teetor 作詞、作曲の1936年の歌。*Gone* は Franz Waxman 作曲、Gus Kahn 作詞の1936年の歌。
3. この楽曲の正確なタイトルは“My Blue Heaven”(1927)で、日本では「私の青空」として親しまれている。

#### 引用・参考文献

- Fitzgerald, F. Scott. “Absolution.” *All the Sad Young Men*. Ed. James L. W. West III. Cambridge UP, 2007.
- . *The Great Gatsby*. Ed. Matthew J. Bruccoli. Cambridge UP, 1991.
- . *The Last Tycoon: An Unfinished Novel*. Ed. Edmund Wilson.

- Charles Scribner's Sons, 1941.
- . *The Love of the Last Tycoon: A Western*. Ed. Matthew J. Bruccoli. Cambridge UP, 1993.
- . “Pasting It Together.” *My Lost City: Personal Essays, 1920-1940*. Ed. James L. W. West III. Cambridge UP, 2005.
- . “Echoes of the Jazz Age.” *My Lost City: Personal Essays, 1920-1940*. Ed. James L. W. West III. Cambridge UP, 2005.
- Callahan, John F. “The Unfinished Business of The Last Tycoon.” *Literature-film Quarterly*. 1 Jul. 1978, pp. 204-13.
- Diemert, Brian. “The Death of the Author: F. Scott Fitzgerald and The Last Tycoon.” *The Journal of Narrative Technique*. Vol. 28, No. 2, Spring 1998, pp. 134-160.
- Graham, Sheliah. *The Real F. Scott Fitzgerald: Thirty-Five Years Later*. Grosset & Dunlap, 1976.
- Kammen, Michael. *The Lively Arts: Gilbert Seldes and the Transformation of Cultural Criticism in the United States*. Oxford UP, 1996.
- Rapf, Joanna E. “*The Last Tycoon* or ‘A Nickel for the Movies.’” *Literature/Film Quarterly*, Vol. 16, No. 2, 1988, pp. 76-81.
- Seldes, Gilbert. *The 7 Lively Arts: Classic Appraisal of the Popular Arts*. Dover Publications, 2001.
- Wilson, Robert N. “Fitzgerald as Icarus.” *The Antioch Review*, Winter, 1957, Vol. 17, No. 4, Winter 1957, pp. 481-92.
- フィッツジェラルド、スコット 『グレート・ギャツビー』 村上春樹訳、中央公論新社、2006年。
- 『最後の大王』 村上春樹訳、中央公論新社、2022年。
- 「罪の赦し」 『冬の夢』 村上春樹訳、中央公論新社、2011年。
- フィッツジェラルド、F・スコット 『ラスト・タイクーン』 上岡伸雄訳、作品社、2020年。
- 宮脇俊文 『「グレート・ギャツビー」の世界——ダークブルーの夢』 青土社、2013年。
- 『ジャズ・エイジは終わらない——「夜はやさし」の世界』 青土社、2019年。



# Word Order in the Clauses Introduced by a Coordinate Conjunction in Ælfric's Two Major Lives of Saints: A Case Study<sup>1</sup>

Daisuke MIYABAYASHI

## I. Introduction

Old English has three basic word order patterns: SV..., S...V, and VS (Mitchell<sup>2</sup>, *Old English Syntax* 963). The examples of each presented below are from Mitchell 963<sup>3</sup>:

(1) SV...: Octavianus ricsode lvi wintra (Octavianus ruled for 56 years)

(2) S...V: 7<sup>4</sup> þa cild on Bethlem ofslægene wærun (and the children in Bethlehem were killed)

(3) VS: Her swealt Herodus (Here died Herod)

The difference between the two types of word order (SV... and S...V) is in the position of the object or complement of the verb; that is, whether the object/complement follows or precedes the verb. Modern English still retains the VS word order, as exemplified in the typical *there* construction and independent question examples in (4) and (5).

(4) There was peace.

(5) Does she like tennis?

In (4), the verb is “was” and the subject is “peace”<sup>5</sup>, and in (5), the finite verb is “Does” and the subject is “she”. Therefore, these sentences are under the category of the VS word order.

In Old English, when there are adverbs or adverbial phrases in the first position of a clause, the VS word order is often triggered as well as in the *there* constructions<sup>6</sup> and independent questions. Andrew regards this syntactical construction (adverbs/adverbials + VS) as a “rule” and labels it the “demonstrative order” (2). Example (3) is an archetypal instance of the demonstrative order.

Mitchell concludes that the basic word order observed in the clauses introduced by a coordinate conjunction in Old English is S...V (963). This implies that the word order in the clauses introduced by a coordinate conjunction is similar to that in the subordinate clauses in Old English. S...V is the typical word order found in Old English subordinate clauses, and SV... is typical in Old English principal clauses.

However, the clauses introduced by a coordinate conjunction need to be further distinguished: clauses that contain all syntactical elements, and clauses that share the subject with the preceding clause<sup>7</sup>. This study calls the former *Subject-Full And Clauses* and the latter *Subject-Less And Clauses*. The Modern English illustrations in (6) for the *Subject-Full And Clauses* and (7) for the *Subject-Less And Clauses* have the core points highlighted in italics.

(6) I like tennis *and she does not like it.*

(7) I like tennis *and play it every day.*

To demonstrate that Old English clauses introduced by a coordinate

conjunction should be divided into the *Subject-Full And Clauses* and *Subject-Less And Clauses*, this study examines the word order traits in the *Subject-Full And Clauses* and *Subject-Less And Clauses* in the two Old English prose works: the lives of Æthelthryth and Swithun, written by Ælfric. Specifically, we focus on the clauses that conform to the SV... or S...V word order, as the existence of a subject is indispensable in the VS clauses and the subject is not expressed in the *Subject-Less And Clauses*<sup>8</sup>. Clauses that do not contain O or C are excluded, since the variation between SV... and S...V depends on the position of O or C. We also ignore the clauses that conform to the impersonal construction, in which the syntactical structure contains no nominative subject (Mohlig-Falke 3). Example (8) is a typical example from Ælfric's Lives of Æthelthryth.

(8) and me is nu geþuht þæt ... (and now methinks that ...) (ll.57-8)

## II. Æthelthryth, Swithun, Ælfric, and his *Lives of Saints*

Æthelthryth and Swithun were the most “recent” English saints in late Anglo-Saxon England (Gretsch 162). Ælfric (c.995 – c.1010), who is considered “the most important writer of Old English religious prose”, actually saw the burgeoning popularity of the saints all over England (Magennis and Swan 5). According to Gretsch, their popularity was even greater than St. Gregory and St. Benedict (162). As a consequence, it can be assumed that Ælfric's works about the lives of Æthelthryth and Swithun were widely read throughout England.

Ælfric's *Lives of Saints* (henceforth *Lives*) includes stories about Æthelthryth and Swithun. The critical edition was edited by Skeat under the title of *Ælfric's Lives of Saints: Being a Set of Sermons on Saints' Days Formerly Observed by the English Church*. All subsequent references are to this edition, and the citation will be mentioned with the name of the saint and the line number. Because the system is significantly different from Modern English<sup>9</sup>, some punctuation in the edition is ignored.

Ælfric's language use, especially in *Lives*, was the one "to which his contemporaries were most accustomed" (Corona 188). It is probably closer to the ordinary language style of the times than a literary style. Therefore, *Lives* is an appropriate text for the study of Old English syntax.

Ælfric's works, especially *Lives* have some style difficulties. Johnson stated that "Whether it [Ælfric's work] is prose or poetry is an unresolved question" (14). The effect of the alliteration on the word choices can be assumed, as exemplified in (9).

(9) ac hine ne mihte nan man gemetan þær æfre. (but no one  
could ever find it there.) (Swithun-130)

The author's choice of the words *mihte*, *man*, and *gemetan* in (9) is considered to be due to alliteration, which also affects the word order. For example, without the influence of alliteration, the word order in (9) would be "ac ne mihte nan man hine gemetan þær æfre".

Nevertheless, the alliteration in *Lives* is not so successful as in anonymous verses such as *Beowulf*, *The Wanderer*, and *The Dream of the Rood*. Skeat describes *Lives* as "a loose sort of alliterative verse", yet at the same time states that "Those who prefer to consider the text as being all equally in prose can do so, by disregarding the division into lines" (vi-vii). The effect of alliteration and metre does not always seem strong enough to govern the word order.

Wilson's study of Ælfric's style divided his works into narrative and rhythmical prose, with *Lives* being categorised as rhythmical prose, and considered the percentage of subject-verb inversions. However, in the two types (narrative and rhythmical), the percentage of Ælfric's subject-verb inversions was similar at around 35% (492).

Even though Wilson's study examined subject-verb inversions, it revealed that the effect of alliteration and metre is, at least regarding syntax, little in Ælfric's works. Therefore, in this study, we consider *Lives*

to be prose and disregard the effect of alliteration and metre.

### III. Broad Outline of Word Order

First, we roughly examine the word order in *Lives* of Æthelthryth and Swithun. To challenge Mitchell's claim that the basic word order in the clauses introduced by a coordinate conjunction is S...V (963), in this section, the clauses introduced by a coordinate conjunction are treated as a whole, and not yet divided into the *Subject-Full And Clauses* and *Subject-Less And Clauses*. Tables 1 and 2, respectively, give a broad outline of the word order in *Lives* of Æthelthryth and Swithun<sup>10,11</sup>.

Table 1. Outline of Word Order in Æthelthryth

	SV...	S...V
Principal Clause	7(88%)	1(12%)
Subordinate Clause	11(42%)	15(58%)
Clause Introduced by a Coordinate Conjunction	9(42%)	12(58%)

Table 2. Outline of Word Order in Swithun

	SV...	S...V
Principal Clause	22(76%)	7(24%)
Subordinate Clause	39(47%)	44(53%)
Clause Introduced by a Coordinate Conjunction	44(60%)	29(40%)

The assessment in Tables 1 and 2 does not fundamentally contradict Mitchell's description. The SV... word order is dominant in the principal clause in both Æthelthryth and Swithun. An example of the SV... principal clause is given in (10) and an example of the S...V principal clause is given in (11).

(10) He teah ða þæt isen up swa eadlice of ðam stane. (He drew

then the iron up so easily from the stone.) (Swithun 69)

(11) His magas ða æt nextan þone mann feredon to þam halgan swiþune. (His relatives then at last carried the man to the holy Swithun.) (Swithun 302-3)

In the subordinate clause, the SV... and S...V word order percentage is almost the same. The contrast of word order is illustrated in (12) and (13).

(12) forðan þe he is ælmihtiga god (because he is the Almighty God) (Æthelthryth 11)

(13) þæt he him hæle forgeafe. (that he would give health to him.) (Swithun 116)

Although around 55% of the total would not be enough to label them as “basic”<sup>12</sup>, the differences in the word order tendencies between the principal and subordinate clauses are observable in both texts. In the principal clauses, the SV... word order is dominant, and the SV... word order in the subordinate clauses occurs more frequently than in the principal clauses.

The percentage in the clauses introduced by a coordinate conjunction in both texts is similar to that in the subordinate clauses. Examples (14) and (15) respectively show the SV... and S...V word order patterns in the clauses introduced by a coordinate conjunction.

(14) and ateo ane hringan up of ðære þryh. (and draw one ring up from the coffin.) (Swithun 44)

(15) and godes ðeowas wurðode. (and honoured God’s servants.) (Æthelthryth 19)

This section demonstrates that in the two major *Lives*, the word order in the clauses introduced by a coordinate conjunction is similar to the word order in the subordinate clauses. Therefore, Mitchell's claim that the basic word order is S...V in the clauses introduced by a coordinate conjunction seems acceptable. In the next section, we conduct a more detailed examination of the data in the clauses introduced by a coordinate conjunction, distinguishing the *Subject-Full And Clauses* and *Subject-Less And Clauses*.

#### IV. Detailed Survey

The previous section collectively examined the word order patterns in the clauses introduced by a coordinate conjunction. However, these clauses can be divided into two groups: the *Subject-Full And Clauses*, and the *Subject-Less And Clauses*. With this new division, this section will provide more detailed data on the clauses introduced by a coordinate conjunction.

Tables 3 and 4 summarise the word order in Æthelthryth<sup>13</sup>. The word order data for the *Subject-Full And Clauses* are shown in Table 3, and the data for the *Subject-Less And Clauses* are shown in Table 4.

Table 3. Word Order in the *Subject-Full And Clauses* in Æthelthryth

Word Order	Numbers of Occurrence
SVO	1
SVC	1
SAVO	1
Totals of SV...	3
SOV	4
SAOV	1
Totals of S...V	5

Table 4. Word Order in the *Subject-Less And Clauses* in *Æthelthryth*

Word Order	Numbers of Occurrence
VO	5
VC	1
Totals of SV...	6
OV	4
CV	1
AOV	2
Totals of S...V	7

The possible positions for V and O are illustrated in examples (16) to (19), with examples (16) and (17) showing the *Subject-Full And Clauses*, and (18) and (19) showing the *Subject-Less And Clauses*.

(16) and hi þwogon ða syððan þone sawl-leasan lichman. (and they then afterwards washed the soulless body.) (*Æthelthryth* 97)

(17) and heo syndrige gebedu swyðe lufode (and she loved solitary prayer much) (*Æthelthryth* 43)

(18) and sende þa gebroðra to secenne sumne stan to swilcere neode. (and send the brothers to seek a stone in such necessity.) (*Æthelthryth* 75-6)

(19) and þonne hi sylfe baðian. (and then wash herself.) (*Æthelthryth* 48)

In (16) and (18), the objects “þone sawl-leasan lichman” and “þa gebroðra” appears after the verbs “þwogon” and “sende”, whereas in (17) and (19), the objects “syndrige gebedu” and “hi sylfe” precede the verbs “lufode” and “baðian”.

The SAVO clause, which appears once in Table 3, conforms to the causative construction, an example of which is in (20).

(20) and sexburh seo abbudisse het slean an geteld bufan ða byrgene. (and Sexburh the abbess commanded to pitch a tent above the grave.) (Æthelthryth 86-7)

The Old English verb *hatan* (the infinitive of *het*) is not usually regarded to be an auxiliary verb. However, we include (20) here that way for convenience, because it is the only causative construction to be listed in these Tables.

The word order patterns are almost the same in the *Subject-Full And Clauses* and the *Subject-Less And Clauses* in Æthelthryth. This also indicates that Mitchell's categorisation of the clauses introduced by a coordinate conjunction is sufficient.

Next, the data collected from Swithun are presented in Tables 5 and 6.

Table 5. Word Order in the *Subject-Full And Clauses* in Swithun

Word Order	Numbers of Occurrence
SVO	8
SAVO	4
SVC	2
Totals of SV...	14
SOV	3
SAOV	2
Totals of S...V	5

Table 6. Word Order in the *Subject-Less And Clauses* in Swithun

Word Order	Numbers of Occurrence
VO	27
VC	2
AVO	1

Totals of SV...	30
OV	18
AOV	3
CV	2
Totals of S...V	23

Examples (21) to (24) illustrate the word order variation of V and O. Examples (21) and (22) show the *Subject-Full And Clauses*, and (23) and (24) show the *Subject-Less And Clauses*.

(21) and man sohte þone sco swyðe geornlice. (and man<sup>14</sup> sought the shoe very eagerly.) (Swithun 129)

(22) and ic ðe nu halsige on þæs hælendes naman (and now I beseech you in the name of God) (Swithun 34)

(23) and sungon þone lofsang. (and sang the hymn.) (Swithun 230)

(24) and þone blindan forlet. (and left the blind man.) (Swithun 205)

In the *Subject-Full And Clauses* in Swithun, the only elements preceding the verbs are pronominal objects (see example (22)). The pronoun *ðe* in (22) is accusative and the object of the verb *halsige*. Apart from the pronominal object cases, the basic word order in the *Subject-Full And Clauses* in Swithun is SVO/C.

It is noteworthy that the data in Tables 5 and 6 differ from the data in Tables 3 and 4. In the *Subject-Full And Clauses*, the SV... clauses make up around 70% of the total, while in the *Subject-Less And Clauses*, the SV... clauses comprise approximately 57% of the total. With regard to

Swithun. Nevertheless, the word order in the *Subject-Full And Clauses* is closer to the word order in the principal clauses, whereas the *Subject-Less And Clause* word order is closer to that in the subordinate clauses.

To sum up, the *Subject-Less And Clause* cases show word order tendencies closer to the subordinate clauses in both Æthelthryth and Swithun, but the word order in the *Subject-Full And Clause* cases is similar to the word order in the subordinate clauses in Æthelthryth but similar to the principal clause word order in Swithun.

Koopman claims that the percentage of the occurrence of postverbal pronouns in Late Old English is 5% (58). He sees that in Old English, almost all pronominal objects precede the verbs. In the case of Modern English, pronominal objects tend to be employed in the *Subject-Less And Clause* seen in (7), which is again shown below.

(7) I like tennis *and play it every day*.

By analogy, the relatively frequent occurrences of the S...V word order in Table 6 appear to be due to the pronominal objects. However, this is not significantly relevant to the word order in Swithun's *Subject-Less And Clauses*. First, the pronominal objects can either precede or follow the verbs in the *Subject-Less And Clauses* in Swithun. Examples (24) and (25) prove this observation.

(24) and gesette hine on fetera. (and set him in fetters.) (Swithun  
415)

(25) and swyðe hine þreade. (and reproved him much.) (Swithun  
60)

The pronominal object *hine* follows the verb in (24) but precedes the verb in (25).

Second, there is no distinct disposition for the pronominal objects to

either precede or follow the verbs in the *Subject-Less And Clauses* in Swithun. Table 7 provides the comparison of the pronominal objects out of all O's in the *Subject-Less And Clauses* in Swithun.

Table 7. Pronominal Objects in the *Subject-Less And Clauses* in Swithun

SV...	S...V
6 out of 28	3 out of 21
18%	13%

Interestingly, at least in Swithun, the percentage of pronominal objects in the *Subject-Less And Clauses* is higher in the SV... clauses than in the S...V clauses. That is, pronominal objects are seen more often in the SV... clauses than in the S...V clauses. Therefore, the relatively frequent occurrences of the S...V word order in the *Subject-Less And Clauses* in Swithun cannot be ascribed to the use of pronominal objects. Here, the clause type of the *Subject-Less And Clauses* performs an important function.

## V. Conclusion

Table 8 summarises the general *Subject-Full And Clauses* and *Subject-Less And Clauses* word order tendencies in Æthelthryth and Swithun. It shows the SV... word order percentage in the data discussed in the previous sections.

Table 8. Percentage of the SV... Word Order in the *Subject-Full And Clauses* and the *Subject-Less And Clauses*

	Subject-Full And Clause	Subject-Less And Clause
Æthelthryth	38%	46%
Swithun	74%	57%

Evident from the data is that in both Æthelthryth and Swithun, the word order in the *Subject-Less And Clauses* is similar to the word order in

the subordinate clauses. In the two texts, the S...V word order accounts for around 50% of the subordinate clauses; therefore, this observation does not contradict Mitchell's claim that in Old English, the word order in clauses introduced by a coordinate conjunction is similar to the word order in the subordinate clauses (963).

However, the situation differs for the *Subject-Full And Clause*. In Æthelthryth, the SV... word order constitutes 38% of the total. In other words, the S...V word order prevails in the *Subject-Full And Clauses* in Æthelthryth and further, the word order in the *Subject-Full And Clauses* is similar to the word order in the subordinate clauses. Therefore, although the data in Æthelthryth are limited, Mitchell's claims are also supported.

What is at odds is the statistics for Swithun's *Subject-Full And Clauses*. 74% of Swithun's *Subject-Full And Clauses* conform to the SV... word order, which is almost identical to the percentage of the principal clauses. In this respect, therefore, Mitchell's claim is not valid. His statement that S...V is basic in the clauses introduced by a coordinate conjunction cannot be defended in case of the *Subject-Full And Clauses* in Swithun.

In both Æthelthryth and Swithun, the *Subject-Less And Clauses* have an S...V word order tendency that is similar to the word order in the subordinate clauses, which aligns with Mitchell's claims. However, this is not the case with the *Subject-Full And Clauses*; in Æthelthryth, the *Subject-Full And Clauses* have similar tendency of the word order to the subordinate clauses, whereas in Swithun, the *Subject-Full And Clauses* tend to have the word order similar to that of the principal clauses and different from the subordinate clauses. Because the *Subject-Full And Clauses* and the *Subject-Less And Clauses* have different word order tendencies, this appears to indicate that Mitchell's clause categorisation of the clauses introduced by a coordinate conjunction is too broad and needs revising.

Notes

1. This study is supported by the Keio University Doctorate Student Grant-in-Aid Program from Ushioda Memorial Fund.
2. The citations that refer to Mitchell are from his *Old English Syntax*. His “The Dangers of Disguise” is also referred to in Notes with specification.
3. All the Modern English translations are mine.
4. The symbol 7 is a Tironian note for Latin *et* ‘and’.
5. In (4), “there was” is “equivalent to ‘existed’, ‘came into existence’” (Onions 5). The word *there* in the *there* constructions is interpreted as an expletive rather than a subject.
6. In Old English, the *there* constructions are, in fact, “very rare” (Traugott 218). Nevertheless, Mustanoja asserts that the expletive *there* in *there* constructions “goes back to OE” (337). Traugott provides an example of “at least potentially empty subject-holders [expletive]” *there* in Old English (218): “Pær bið swyðe mycel gewinn betweenan him” (218).
7. The treatment of the clause types for the clauses introduced by a coordinate conjunction differs among scholars. For example, Kubouchi follows Mitchell’s categorisation (12-13). He does not distinguish between the *Subject-Full And Clauses* and the *Subject-Less And Clauses*, and studies word order in the *Ancrene Wisse*, which is written in Early Middle English, comparing it to the word order in the Transitional Old English found in the last part of the *Peterborough Chronicle*. Bean, who studies word order development in Old English with the *Anglo-Saxon Chronicles*, sets a standalone category for the *Subject-Less And Clauses* (in his words, “conjunct clauses), and unifies the *Subject-Full And Clauses* with the principal clauses (58). Pintzuk and Taylor, who use electronic corpus to study the word order changes that took place from Old English to Late Middle English, also follow Bean’s categorisation (252).
8. Clauses such as “and fela ælmyssan worhton” (Æthelthryth 127) in

the *Subject-Less And Clauses* are regarded as S...V in this study, because “fela ælmyssan” is the object of the verb “worhton” and the subject (“hi”) is shared with the previous clause, “and hi siððan buta ðrittig geara wæron wunigende butan hæmede” (Æthelthryth 125-26). However, they could be interpreted as OV(S) (The subject is repeated in the final position and omitted.), rather than the VS in Mitchell’s categorisation; however, this does not seem a possible option. Similarly, the objective relative clauses (E.g., for þære ut-dræfe þe he gedyde wið hi. (Swithun 85)), and clauses in which the word order is O/CSV (E.g., Hine man bær ða sona of ðam bedde to cyrcan binnan withlande. (Swithun 394-95)) are also excluded as it is impossible to identify whether the O/CSV word order is from SVO/C or SO/CV when O/C precedes the other elements. For the same reason, the clauses with the O/CVS word order are disregarded.

9. Skeat confirms that in his edition, the punctuation is printed precisely as it stands in the MS. (vii). Three things, however, are certain about punctuation in Old English manuscripts: “there is often not so much of it; there is little agreement about its significance; it is not the punctuation of modern English or of modern German” (Mitchell, “The Dangers of Disguise” 385). Punctuation in Old English manuscripts does not necessarily offer clues to the syntactical interpretation.
10. In the present study, the position of adverbs and adverbials is not discussed because, as in Modern English, the position “varies greatly” (Sweet 18). In addition, the relative position of adverbs and adverbials is rather an individual problem; therefore, providing a general view is not feasible (Quirk et al. 490).
11. I will provide detailed data descriptions in Table 9 for Æthelthryth and Table 10 for Swithun. The abbreviations are: S for Subject, V for Verb, O for Object, C for Complement, and A for Auxiliary Verb.

Table 9. Word Order in *Æthelthryth*

	Numbers of the Occurrences
Principle Clause (SV...)	
SVO	4
SVC	3
Principal Clause (S...V)	
SAOV	1
Subordinate Clause (SV...)	
SVO	6
SVC	4
SAVO	1
Subordinate Clause (S...V)	
SOV	9
SCV	5
SAOV	1
Clause Introduced by a Coordinate Conjunction (SV...)	
SVO	6
SVC	2
SAVO	1
Clause Introduced by a Coordinate Conjunction (S...V)	
SOV	9
SCV	1
SAOV	2

Word Order in the Clauses Introduced by a Coordinate Conjunction in Ælfric's Two Major Lives of Saints: A Case Study

Table 10. Word Order in Swithun

	Numbers of the Occurrences
Principal Clause (SV...)	
SVO	7
SVC	15
Principal Clause (S...V)	
SOV	5
SCV	2
Subordinate Clause (SV...)	
SVO	21
SVC	13
SAVO	5
Subordinate Clause (S...V)	
SOV	32
SCV	6
SAOV	6
Clause Introduced by a Coordinate Conjunction (SV...)	
SVO	35
SVC	4
SAVO	5
Clause Introduced by a Coordinate Conjunction (S...V)	
SOV	21
SCV	3
SAOV	5

As mentioned in Note 7, several clauses (E.g., OSV clauses) are not in Tables 9 and 10 because the SV... and S...V categories are, at least

directly, not applicable. There are a small number of clauses whose word order is SOAV or SVAO (E.g., gif hi þone lofsang willað æt þam wundrum singan (Swithun 246)). These are also not included for the same reason.

12. This can be attributed to the time of Ælfric's composition of *Lives*. As *Lives* was written at the very end of the 10<sup>th</sup> century, the language is identified as Late Old English (more specifically, Late West Saxon). In the course of the Old English language, the basic word order in the subordinate clauses changed from S...V to SV... (Kroch 709). Therefore, the figures in Tables 1 and 2 indicate that the language is at its transitional stage. However, as this is not the main concern of the present study, this can be left for another time.
13. For the abbreviations, please see Note 10.
14. Contextually, *man* here denotes indefinite people (i.e., 'they').

#### Works Cited

- Andrew, S. O. *Syntax and Style in Old English*. reissued. New York: Russell & Russell, 1966.
- Bean, Marian C. *The Development of Word Order Patterns in Old English*. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1983.
- Corona, Gabriella. "Ælfric's (Un) Changing Style: Continuity of Patterns from the *Catholic Homilies* to the *Lives of Saints*." *Journal of English and Germanic Philology*. 107.2 (2008): 169-89.
- Gretsch, Mechthild. *Ælfric and the Cult of Saints in Late Anglo-Saxon England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Johnson, Judith Anne. *A Transformational Analysis of the Syntax of Ælfric's Lives of Saints*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 2017.
- Koopman, Willem. "Transitional Syntax: Postverbal Pronouns and Particles in Old English." *English Language and Linguistics*. 9.1 (2005): 47-62.
- Kroch, Anthony. "Syntactic Change." *The Handbook of Contemporary Syntactic Theory*. Eds. Baltin, Mark and Chris Collins. Malden, MA:

Word Order in the Clauses Introduced by a Coordinate Conjunction in Ælfric's Two  
Major Lives of Saints: A Case Study

- Blackwell, 1991, pp. 699-729.
- Kubouchi, Tadao. "Word Order in the *Ancrene Wisse*." *From Wulfstan to Richard Rolle: Papers Exploring the Continuity of English Prose*. Cambridge: D. S. Brewer, 1999, pp. 1-21.
- Magennis, Hugh, and Mary Swan. *A Companion to Ælfric*. Cambridge: Brill, 2009.
- Mitchell, Bruce. *Old English Syntax*. 2 vols. Oxford: Clarendon, 1985.
- . "The Dangers of Disguise: Old English Texts in Modern Punctuation." *The Review of English Studies*. 31.124 (1980): 385-413.
- Mohlig-Falke, Ruth. *The Early English Impersonal Construction: An Analysis Verbal and Constructional Meaning*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Mustanoja, T. F. *A Middle English Syntax*. Helsinki: Société Néophilologique, 1960.
- Onions, Charles Talbut. *Modern English Syntax*. 7<sup>th</sup> ed. London: Routledge, 1971.
- Pintzuk, Susan, and Ann Taylor. "The Loss of OV Word Order in the History of English." *The Handbook of the History of English*. Eds. Kemenade, Ans van, and Los Bettelou. Malden, MA: Blackwell, 2006, pp. 249-78.
- Quirk, Randolph, et al. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London: Longman, 1985.
- Skeat, Walter W., ed. *Ælfric's Lives of Saints: Being a Set of Sermons on Saints' Days Formerly Observed by the English Church*. Oxford: Trübner and CO., 1881.
- Sweet, Henry. *A New English Grammar, Logical and Historical*. Part II-syntax. Oxford: Clarendon, 1903.
- Traugott, Elizabeth Closs. "Syntax." *The Cambridge History of the English Language*. Vol.1. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 168-289.
- Wilson, R. M. "On the Continuity of English Prose." *Mélanges de Linguistique et de Philologie: Fernand Mossé in Memoriam*. Paris:

Daisuke MIYABAYASHI

Didier, 1959, pp.486-94.

# Syntactic Variation in Numeral Expressions: A Study of Trevisa's *Polychronicon*<sup>1</sup>

Momoko KIHARA

## Introduction

During the Middle English period, the structure of English compound numerals underwent significant change. Whereas in Old English, the unit of a two-digit number typically preceded the decade, as in *one and twenty*, the Middle English period saw the emergence of new forms, such as *twenty and one* and *twenty-one* (Mustanoja 305).

Several scholarly observations have been made regarding the factors that contribute to this syntactic change. Matti Rissanen suggests that compound numerals such as *twenty and one* emerged due to the requirements of poetic diction (31-32). Knud Schibsbye argues that the form like *twenty-one* developed under the influence of French (112). However, these suggestions have not been substantiated by detailed research. The factors driving such changes are still not fully understood, and comprehensive diachronic research on this topic remains limited.

Since it is often difficult to collect a sufficient number of examples of spelled-out compound numerals in Middle English texts, identifying suitable sources for such a study is challenging. *Polychronicon*, however, is among the works that contain a relatively large number of examples. The present paper, therefore, focuses on *Polychronicon*, a chronicle

written in Latin by Ranulph Higden in the early fourteenth century and translated into Middle English by John Trevisa in the late fourteenth century.

This paper will analyse how compound numerals are used in Trevisa's *Polychronicon* with particular attention to the selection between types like *one and twenty* and *twenty and one*. By comparing these patterns with the insights from Isao Hashimoto's studies on English Bible translations ("Development" 56), it aims to clarify how the translator handled numeral expressions in relation to the linguistic and textual norms of the period. In doing so, it contributes to a broader understanding of translators' word order selection and the historical development of English compound numerals in the fourteenth century.

### **Previous research**

Kazuo Araki and Masatomo Ukaji note that compound numerals of the form like *twenty and one* first appeared at the end of the thirteenth century, while those of the form like *twenty-one* emerged in the early sixteenth century (529). Hashimoto has partly analysed the historical change in compound numerals during this period, but his concern is primarily about English Bible translations. In his study, Hashimoto collected and analysed examples of compound numerals from the Vulgate, the Hebrew Bible, and eight English Bible translations from the Middle to the Early Modern English period ("Development" 50-56). He argues that Middle and Early Modern English Bible translations adopted the "twenty and one" type compound, reflecting the Hebrew "twenty and one" type and/or the Latin "twenty and one" and "twenty-one" types ("Development" 56).

Hashimoto presents examples of numeral expressions in non-biblical works from the fourteenth to seventeenth centuries, although no quantitative analysis was conducted in his study ("Eigo" 99-102). In order to provide supportive data relating to numeral expressions, Momoko Kihara has previously examined compound numerals in *Cursor Mundi*, an

early fourteenth-century verse, pointing out that the form like *twenty and one* may have served as a valuable device for poets to create rhyme ("Selection" 187). Kihara has also suggested that, in the case of *Arthur and Merlin*, a late thirteenth-century verse, the poet may have intentionally selected numeral expressions to achieve rhyme ("Analysis" 40).

There has been no quantitative analysis of the use of compound numerals in the Middle English *Polychronicon*. The present paper aims to clarify patterns in the selection of numeral expressions by the translator, thereby supplementing previous research and contributing to a broader understanding of the phraseology during the Middle English period.

### **Background on Polychronicon**

*Polychronicon* is one of the earliest extensive world chronicles written in England (Matsushita 22). It was initially composed in Latin by Ranulph Higden in the 1320s and later translated into Middle English by John Trevisa in the 1380s. The translation was printed with some alterations by William Caxton in 1482 (Babington and Lumby Vol. I; xi).<sup>2</sup> More than 120 Latin manuscripts of *Polychronicon* survive from the fourteenth century onwards, and fifteen manuscripts of its Middle English version are currently known (Waldron xiii, xxiii).<sup>3</sup> Matsushita points out that while the Latin version was intended for learned readers, the Middle English version was designed to reach a wider English readership (32).

The present study investigates the edition *Polychronicon Ranulphi Higden Monachi Cestrensis*, edited by Babington and Lumby. Its base text is Cambridge, St. John's College, MS 204, and, as a supplementary manuscript, London, British Library, MS Additional 24194 (Babington and Lumby Vol. I; liii-lvi).

### **Methodology**

Data collection was conducted using the following method. First, all the occurrences of compound numerals within the Middle English version

are identified with the help of the *Corpus of Middle English Prose and Verse*. Then, for each identified instance, the corresponding Latin passage was examined. That will illustrate the contrast in numeral phraseology between the two languages.

In the present paper, the form like *one and twenty* is henceforth referred to as “the 1-and-20 type”, and the form like *twenty and one* we call “the 20-and-1 type”. These forms are counted not only when they appear as they are, but also when they are part of numerals of three digits or more.

### Analysis

The investigation has revealed that the 1-and-20 type overwhelmingly predominates in the Middle English version, with 397 instances identified, compared with only 10 occurrences of the 20-and-1 type.

A comparison of the above results with the Latin text has revealed that some of the compound numerals found in the Middle English version have no corresponding expressions in the Latin original. These cases are found in sections where the passages are not literal translations, but rather the contents are rephrased or even added to the Middle English text.

The Latin expressions corresponding to the Middle English compound numerals can be categorised into three types: (i) spelled-out Latin numerals, (ii) numerals written in Roman numerals, and (iii) expressions that include “et” between the decade and the unit. Examples (1)-(3) illustrate each of these types:

(1) two and þritty zere  
(triginta duos annos) (Vol. I; 42-3)<sup>4</sup>

(2) foure hondred and foure and þritti zere  
(cccc<sup>o</sup>xxxiiiij<sup>o</sup>) (Vol. I; 210-1)

- (3) fifty zere and oon  
(quinquaginta annis et uno) (Vol. V; 312-3)

Among the observed cases, forms with “et” are rare; the majority of Latin expressions do not include “et”. Of the nine instances of the 20-and-1 type found in the Middle English version, only one case—example (3)—corresponds syntactically to the Latin expression containing “et”.

In other cases, the translator inserted “and” where no corresponding “et” is present in the Latin text. Examples (4)-(8) demonstrate instances in which “and” appears in the Middle English version despite the absence of “et” in the Latin source:

- (4) Tofore þe Incarnacioun of oure Lord þre hondred zere [and]  
fourty and oon  
(Ante incarnationem Domini annis trescentis quadraginta uno)  
(Vol. IV; 38-9)

- (5) þe bygynninge of þe zere of grace sixty and oon  
(principium sexagesimi primi Jubilei) (Vol. IV; 332-3)

- (6) þe zere of his age sixty and þree  
(anno ætatis sexagesimo tertio) (Vol. V; 12-3)

- (7) þe zere of oure Lorde sixe hondred sixty and foure  
(sub anno Domini dc° sexagesimo quarto) (Vol. VI; 96-7)

- (8) þe zere of oure Lord a þowsand an hondred and þrittty and five  
(anno gratiæ millesimo centesimo tricesimo quinto) (Vol. VII;  
400-401)

A unit word, such as “zere”, can intervene between the decade and the unit, along with “and”. The examples illustrate a syntactic variation of the

20-and-1 type in Middle English. Examples (9)-(11) are as follows:

(9) þrittý zere and þre  
(triginta tribus annis) (Vol. I; 204-5)

(10) seuenty zere and nyne  
(septuaginta novem annorum) (Vol. II; 244-5)

(11) fourty bisshoppes and eyzte  
(quadraginta octo episcopis) (Vol. V; 158-61)

Furthermore, the investigation has revealed that compound numerals representing the numbers from 81 to 89 and from 91 to 99 are absent either from the 1-and-20 type or from the 20-and-1 type. These numbers are consistently expressed using the form such as *four score and one*, suggesting a preference for this form in specific numerical ranges. Examples (12)-(14) demonstrate this pattern:

(12) an hondred kynges foure score and oon  
(centum octoginta unus reges) (Vol. I; 350-1)

(13) aboute þe zere of oure Lord elleune hundred foure score and  
fifteen  
(circa annum Domini millesimum centesimum nonagesimum  
quintum) (Vol. II; 142-3)

(14) foure hondred foure score and sixtene  
(quadringenti nonaginta sex) (Vol. III; 104-5)

Therefore, the analysis of the types of numeral expressions here needs further consideration of the numerical ranges. The form like *four score and one* is henceforth referred to as “the score-and-1 type”. The number of

occurrences of each type is presented in Table 1 by the numerical range (e.g., 21-29, 31-39, etc.):

Table 1  
Three types of numeral expressions in *Polychronicon*

	21-29	31-39	41-49	51-59	61-69	71-79	81-89	91-99
The 1-and-20 type	167	109	61	43	12	5	0	0
The 20-and-1 type	0	2	3	1	3	1	0	0
The score-and-1 type	0	0	0	0	19	40	15	12

## Discussion

This study has demonstrated that in *Polychronicon*, compound numerals of the 1-and-20 type overwhelmingly outnumber those of the 20-and-1 type and that numbers in the eighties and nineties are consistently expressed in the score-and-1 type. These findings complement the results drawn from Hashimoto's study on English Bible translations. According to Hashimoto, while the 20-and-1 type was rare in the fourteenth century, its usage surpassed that of the 1-and-20 type by the sixteenth century ("Development" 52-56). Thus, the results of the present study certainly reflect an earlier stage of the syntactic shift that Hashimoto notes.

Trevisa's translation, although partially literal, often incorporates interpretive and adaptive elements. As Kazumi Manabe notes, Trevisa frequently added explanatory phrases and synonymous expressions to aid reader comprehension (243). This tendency is evident in passages where compound numerals, though used only once in the Latin text, are repeated multiple times in the Middle English version.

The three types of numeral compounds that contain a unit word, such as "zere", between the decade and the unit show noticeable contrast with

the Latin text. While such a unit word is generally placed outside the numeral phrase in Latin, the translated text has it within the compound. Given that *Polychronicon* is a prose text with no metrical constraints, this word order may reflect the early establishment of such syntactic patterns in Middle English.

With regard to the expression of numbers from 81 to 89 and from 91 to 99, the consistent use of the score-and-1 type suggests a deliberate choice on the part of the translator. Since the words “eighty” and “ninety” were used as early as the Old English period (*Oxford English Dictionary* *eighty*, adj., *ninety*, adj. & n.), the translator’s choice of the word *score* is not due to his lexical constraints but to his stylistic or rhetorical preference. In the case of the late thirteenth-century poem *Arthur and Merlin*, Kihara concludes that the poet deliberately selected among different types of numeral expressions to achieve rhyme (“Analysis” 40). In addition, Hashimoto points out that the score-and-1 type reverses the traditional word order seen in Old English (“Eigo” 98)—that is, it follows the same structure as the 20-and-1 type rather than the 1-and-20 type. He suggests that the score-and-1 construction may have had a significant influence on the historical shift from the 1-and-20 type to the 20-and-1 type.

All things considered, *Polychronicon* is a valuable textual witness to the transitional stage in the evolution of English compound numerals. Although the translation does not always reflect the word order in the Latin original, the predominance of the 1-and-20 type suggests that it remained the preferred form in the fourteenth century. The consistent and seemingly intentional use of the score-and-1 type implies that even the selection between the 1-and-20 and 20-and-1 types may have been shaped by the translator’s conscious decision.

## Conclusion

The present study has investigated the use of compound numerals in the Middle English translation of *Polychronicon*, with particular attention

to the distribution of the 1-and-20 and 20-and-1 types. Through a comparative analysis of the Middle English text and its Latin original, the 1-and-20 type is found to be overwhelmingly dominant, regardless of Latin phraseology. In contrast, the 20-and-1 type appeared in only a handful of instances. It is suggestive that even in Trevisa's loose translation, the 1-and-20 type remained prevailing as late as the fourteenth century.

The present study has also highlighted the syntactic diversity of Middle English compound numerals. In several cases of the 20-and-1 type, "and" appears only in the Middle English version, though no corresponding "et" in the Latin source. A few phrases of the 20-and-1 type contain a unit word, such as "zere", between the decade and the unit.

Numbers from 81 to 89 and from 91 to 99 are consistently expressed with the score-and-1 type. It suggests that the translator may have deliberately chosen that type rather than the literal rendering of the Latin original.

The perspective gained from the data analysed here is limited to spelled-out compound numerals found in *Polychronicon*, and numerals written only in Roman numerals are excluded. Research on syntactic variation in numeral expressions during the Middle English period has not made significant progress to date, but the present analysis will surely make a partial contribution to the understanding of the development process of English numeral expressions.

### Notes

1. A part of this paper was orally presented at the 40th Congress of the Japan Society for Medieval English Studies (Fukui University, December 7, 2024).
2. Several instances have been identified where Caxton, in the course of printing, altered numeral expressions such as *sixe skore and fyue* to compound numerals like *an c. and fyfe and twenty* (Vol. I; 45). Although the rationale or criteria behind Caxton's alterations remain

unclear, it is unlikely that such changes would have been made if his primary aim had been the faithful preservation of the original text. It is plausible that these modifications were introduced to aid reader comprehension, which in turn suggests that compound numerals like *one and twenty* were still widely accepted and intelligible at the time.

3. This study does not include London, British Library, MS Harley 2261, which is contained in *Polychronicon Ranulphi Higden Monachi Cestrensis*. This manuscript is excluded because it is considered an entirely original translation by a different author, unrelated to Trevisa's version (Matsushita 35-36). Moreover, most of the numeral expressions in this manuscript are written in Roman numerals, making it unsuitable for the present analysis.
4. In each example, the expression inside the parentheses represents the corresponding Latin version.

#### Works Cited

- Araki, Kazuo and Masatomo Ukaji. *Eigoshi IIIA* [History of English IIIA]. Taishukan Publishing Company, 1984. (in Japanese) 荒木一雄・宇賀治正朋『英語史 III A』大修館書店, 1984年.
- Babington, C. and J. R. Lumby. *Polychronicon Ranulphi Higden Monachi Cestrensis*, 9 vols. Her Majesty's Stationery Office, 1865-86.
- Corpus of Middle English Prose and Verse*. <https://quod.lib.umich.edu/cme/>. Accessed 29 Jun. 2025.
- Hashimoto, Isao. "The Development of Compound Numerals in English Biblical Translations." *Middle and Modern English Corpus Linguistics: A Multi-dimensional Approach*, edited by Manfred Markus et al., John Benjamins Publishing Company, 2012, pp. 49-58.
- . "Eigo ni okeru Sushi Hyogen no Hensen ni tsuite [The Transition of Numeral Expressions in English]." *Eibungaku Kenkyu: Shibu Togo Go*, vol. 8, 2016, pp. 95-104. (in Japanese) 橋本功「英語における数詞表現の変遷について」『英文学研究—支部統合号』第8巻, 2016年,

pp. 95-104.

- Kihara, Momoko. "The Selection of Compound Numerals in *Cursor Mundi*: A Comparison of Four Manuscripts." *Colloquia*, vol. 44, 2023, pp. 183-190.
- . "An Analysis of Numeral Expressions in *Arthur and Merlin*: Focusing on Compound Numerals." *Asterisk*, vol. XXXIII, 2025, pp. 34-43, in press.
- Manabe, Kazumi. "Issues in Diachronic Research." *Kyu Dai Eibungaku*, vol. 50, 2008, pp. 239-260. (in Japanese) 眞鍋和瑞「通時の研究の問題点」『九大英文学』第50巻, 2008年, pp. 239-260.
- Matsushita, Tomonori. "Polychronicon Manuscripts: Senshu University Library Western Manuscripts MS1 and Cambridge, St. John's College, MS.204 (H.1)." *Journal of the Senshu University Research Society*, vol. 94, 2014, pp. 21-63. (in Japanese) 松下知紀「Polychronicon Manuscripts — 専修大学図書館西洋写本 MS1 と St. John's College, Cambridge MS204 (H.1)」『専修人文論集』第94巻, 2014年, pp. 21-63.
- Mustanoja, Tauno F. *A Middle English Syntax*. Société Néophilologique, 1960.
- Oxford English Dictionary*. <https://www.oed.com/>. Accessed 29 Jun. 2025.
- Rissanen, Matti. *The Use of 'One' in Old and Early Middle English*. Société Néophilologique, 1967.
- Schibsbye, Knud. *Origin and Development of the English Language*. Vol. III, Nordisk Sprog Kulyurforlag, 1977.
- Waldron, Ronald. *John Trevisa's Translation of the Polychronicon of Ranulph Higden, Book VI*. Universitätsverlag Winter, 2004.



# デッカーとフォードの *The Sun's Darling* ——宮廷余興から道徳劇へ

田村 真弓

## I. 序論

トマス・デッカー (Thomas Dekker, c. 1572-1632) とジョン・フォード (John Ford, 1586-c. 1639) による『太陽の愛し子』(*The Sun's Darling*, 1624) という作品は、以下の記述からイギリスの公衆劇場で上演された数少ない仮面劇であることが判明している。<sup>1</sup>一つは、宮廷祝宴局長、ヘンリー・ハーバート (Henry Herbert, 1594-1673) の記録に「『太陽の愛し子』、仮面劇の性質をもつ、デッカーとフォードによる、コックピット劇団に許可。1623-4年3月3日 1ポンド」(*Sun's Darling, in the Nature of a Masque, by Decker and Forde, all<sup>d</sup> to Cockpit Comp<sup>v</sup>. 3 March 1623-4 1li.*) (Bawcutt 149) とあり、もう一つは、1656年に出版された四折本の表紙に「太陽の愛し子：道徳的仮面劇：ホワイトホール宮殿で国王一座によって度々上演された後にドルリー・レーンのコックピット座で大なる喝采をもって上演された。」(*The Sun's-Darling: A Moral Masque: As it hath been often presented at Whitehall, by their Majesties Servants; and after at the Cock-pit in Drury Lane, with great Applause.*) (Dekker 1) と印刷されている。<sup>2</sup>仮面劇研究家のイーニッド・ウェルズフォード (Enid Welsford) は、宮廷以外で上演された仮面劇の存在と道徳劇への変質を指摘してはいるが、その原因を解明してはいない (212-16)。そこで本論は、この「仮面劇の性質をもつ」「道徳的仮面劇」がコックピット座という公衆劇場

で上演された意義を、宮廷仮面劇や道徳劇の構造と比較しつつ、当時の政治的背景と仮面劇の発展の過程を考察することによって明らかにしたい。

## II. 宮廷仮面劇からの逸脱と道徳劇との類似

すでに確認したように、『太陽の愛し子』は、第一義にホワイトホール宮殿で上演された宮廷仮面劇であった。ステュアート朝の宮廷仮面劇とは、ジェームズ王の治世に劇作家ベン・ジョンソン (Ben Jonson, 1572-1637) と舞台装置家イニゴ・ジョーンズ (Inigo Jones, 1573-1652) によって完成を見た舞台表象で、プロの役者による滑稽な「反仮面劇」(antimasque)、宮廷人が寓意的な役を演じる優雅な「正仮面劇」(main masque)、そして、宮廷人が踊りの相手を観客から選んで踊る「宴」(revels) から成っていた。

これに対し、『太陽の愛し子』は、こうした構造を遵守しておらず、歌や踊りが筋に沿って散発的に行われる形式を取っている。以下、順を追って見ていくと、第一幕第一場には、優雅な「天球の歌」、滑稽な「愚行の歌」、優雅な「太陽の賛歌」、第二幕第一場には、優雅な「春の歌」、滑稽な「モリス・ダンス」、滑稽な「イタリア人ダンサーとフランス人の仕立て屋の踊り」、第三幕第四場には、優雅な「夏の歌」、第四幕第一場には、滑稽な「愚行の歌と踊り」があり、劇中劇的な見物である「仮面劇の場面」は、第五幕第一場の「四元素と四体液の仮面劇」しか存在しない。この場面では「仮装者が現れる」(“*The Maskers discover’d*”) (5.1.233 SD) とト書きにあり、メインマスクのような優雅な歌と踊りが繰り返されて調和を謳う。しかし、レヴェルもなく劇が終わるというように、この作品の構造は通常の仮面劇からかけ離れたものである。

それでは、このように宮廷仮面劇から逸脱した『太陽の愛し子』は、一体、どんなジャンルに類似しているのだろうか。それは中世の道徳劇(morality play)である。副題に「道徳的仮面劇」とあるように、この作品は『人類』(*Mankind*, c. 1464)、『万人』(*Everyman*, 1510-19?)、『堅忍の城』(*The Castle of Perseverance*, c. 1400-25) といった道徳劇の特徴を踏まえている。<sup>3</sup> 中世演劇研究者、パメラ・M・キング (Pamela M. King) によると、道徳劇の特徴は以下のように要約される。

これらの劇 [道徳劇] がもつ最も明白な共通点は、広く寓意的な劇

の筋を通じて観客に道徳的教訓を与えることである。…主人公は概して全ての人間を示す人物で、万人や人類という名で表されている。そして、他の登場人物は、善と悪の人物に両極化される。その筋は、神からの離別と神の元への帰還にまつわり、主人公の誘惑、墮落、改新として提示される。

What these plays [the morality plays] have in common most obviously is that they offer their audiences moral instruction through dramatic action that is broadly allegorical.... The protagonist is generally a figure of all men, reflected in his name, Everyman or Mankind, and the other characters are polarised as figures of good and evil. The action concerns alienation from God and return to God, presented as the temptation, fall and restitution of the protagonist. (240)

この特徴を『太陽の愛し子』に当てはめると、劇の冒頭で怠惰を貪る主人公の「日光」(Raybright) が父 (=神) である「太陽」(Sun) の元を離れ、彼を悪徳に誘い込む「愚行」(Folly) と「気まぐれ」(Humor) を伴って、善を説く「春」(Spring) 「夏」(Summer) 「秋」(Autumn) 「冬」(Winter) という四季の宮廷 (=人生) を旅した後、「太陽」との邂逅を果たす、という筋書きと重なる。そのため、「この劇は、奇妙に遅れて誕生した道徳劇の一例に過ぎないと、事実、解釈されうるものであり、そのように解釈されてきた」 (“The play may indeed be, and has been, interpreted as only a curiously late example of a morality play”) (Limon 91) と言われる。よって、『太陽の愛し子』は、宮廷仮面劇というより道徳劇に近い性質を持っていると考えられる。

### III. 三十年戦争をめぐる政治的背景

それでは、なぜ『太陽の愛し子』は、宮廷仮面劇から乖離し、道徳劇に近似した「道徳的仮面劇」になったのであろうか。その理由は、当時の政治的背景にあると思われる。『太陽の愛し子』の上演が許可された 1624 年 3 月と言えば、イギリスの三十年戦争参戦をめぐる議論が国内で活発に行われて

いた時期である。その議論とは、1613年にジェームズ一世の息女、エリザベス・ステュアート (Elizabeth Stuart, 1596-1662) が、プファルツ選帝侯フリードリヒ五世 (Frederick V, 1596-1632) に嫁ぎ、1619年にボヘミア王国の王と王妃になったことを契機とするヨーロッパ大陸でのハプスブルク家との戦い、すなわち三十年戦争に、イギリスが参戦するかどうかの議論である。この時期、イギリス国内で参戦促進の世論を高める劇や仮面劇が上演されたことは、すでにいくつかの拙論で論じられている。<sup>4</sup>

そこで、以下、『太陽の愛し子』のテキストから三十年戦争にまつわる表現を読み解き、この道徳的仮面劇が時事的な政治性をはらむ一連の参戦促進劇の一つであることを論じたい。

まず、登場人物についてであるが、「太陽」がジェームズ一世、その息子の「日光」がチャールズ王子を示すことは、ほぼ間違いないであろう。E・M・W・ティリヤード (E. M. W. Tillyard) の『エリザベス朝の世界像』(*The Elizabethan World Picture*, 1959) によると、当時の世界観では、太陽は惑星の中で首座にあり、王は人間の中で首座にあると考えられていた(31)。よって太陽=王のアナロジーが成立し、観客が劇中の「太陽」とジェームズ王を重ね合わせたことは容易に想像できる。また、それまでの宮廷仮面劇において、ジェームズ王は『パンの記念日』(*Pan's Anniversary*, 1621)の牧神パンや『アルビオンの帰還に対するネプチューンの凱旋式』(*Neptune's Triumph for the Return of Albion*, 1624)の海神ネプチューンといったギリシア・ローマ神話の神にしばしばなぞらえられ、崇拝の対象にされてきた。『太陽の愛し子』でも、「太陽」は太陽神「フォイバス」(Phebus)の名で「上舞台」(above)に登場し、人々から神のように仰ぎ見られる存在である。

一方、「太陽」の息子の「日光」は、その怠惰な生活を「太陽の神官」(Priest of the Sun)に諫められる。

あなたは異国の地へ送り出され、外国の王たちの宮廷を見て、  
それらによって恵みを受けた上で、  
そのような怠慢を家に持ち帰ったのか。

Have you been sent out into strange lands,  
Seen Courts of foreign Kings, by them been grac'd,

To bring home such neglect? (1.1.67-69)

これに対して「日光」が、「自分が帰国して以来」(“Since my coming home”) (1.1.70) と答えることから、彼は外国から帰国したばかりだと推測できる。そして、「神官」が「日光」に、「あなたは結婚の床を豊かにする美女を、いくらでも選ぶことができた」(“You have had choice / Of beauties to enrich your marriage-bed”) (1.1.50-51) というように、この一節は、1623年2月から10月にかけて、カトリックのスペインと同盟を結ぶため、チャールズ王子がスペインの王女との縁談を進めようとして行ったスペイン旅行を示唆している。事実、チャールズ王子は、この時、フランスとスペインの宮廷を訪れたことが明らかになっている。<sup>5</sup> このスペイン結婚は失敗に終わったが、イギリス国民はチャールズ王子の無事の帰国を喜び、スペインとの戦争、ひいては三十年戦争参戦の機運が高まることになったのである。

また、「日光」の好戦的な性格もチャールズ王子と重なる。「日光」は剣を使って武力で冬の宮廷へ押し入ろうとする。

そして、野蛮な輩が我々の侵入を妨げようとするのに  
気付いたからには、もし言葉で留めることができないならば  
剣を使って突き進むぞ。

And since wee've notice that som barbarous spirits  
Mean to oppose our entrance, if by words  
They'l not desist, wee'l force our way with swords.  
(4.1.297-99)

こうした日光＝チャールズ王子の好戦性は、当時、チャールズ王子がバッキンガム公爵 (George Villiers, 1592-1628) と共に宮廷内の戦争推進派を率いていた事実と一致する (Russel 145-48)。

さらに深く三十年戦争に関わると思われるのが、第五幕「冬の宮廷」の場面である。三人の道化たち (Clowns) は、自分たちを反逆者扱いして、「日光」の「軍隊と従者」(“troops and trains”) (5.1.3) が冬の宮廷に攻めて来ると怯える。それを「冬」が「お前たち、野蛮な愚か者よ…天に対して戦争を行

おうと思うのか」 (“you wilde fools ... think to wage / War against heaven”) (5.1.35-37) と、たしなめる。続けて「冬」は、「日光」の進軍を以下のように表現する。

この王子はやって来るだろう。彼の輝ける傍らには  
月桂冠をかぶった征服が、彼の正義につき従う正義で武装して、  
勝利の凱旋をするだろう。  
すると、お前たちは彼の法を悔い改めて受け入れることになる。

This Prince shall com, and by his glorious side  
Lawrel-crown'd conquest shall in triumph ride,  
Arm'd with the justice that attend's his cause,  
You shall with penitence embrace his laws: (5.1.90-93)

つまり、「冬」は「日光」が勝利した暁には、平和がもたらされると予言するのである。

続いて、「冬」は「日光」を「天国という幸せな黄泉の国へと連れていく」(Bring you toth' happie shades of Paradise”) (5.1.293) と誘うが、ここには三十年戦争という聖戦による殉死を想起させる終末論的思想が垣間見える。

そこへ「博愛」(Bounty) が登場するが、この人物こそジェームズ王の息女、ボヘミア王妃エリザベスの表象である。「日光」は彼女に対して「冬の甘美な花嫁、/ 全てを征服する博愛、人々の心の女王、生命の輝き、/ 自然の極致」 (“Winters sweet bride, / All Conquering *Bounty*, queen of harts (sic), life's glory, / Natures perfection”) (5.1.154-56) と呼びかける。この「人々の心の女王」というのは、イギリスで人口に膾炙したエリザベス王妃のあだ名であった。<sup>6</sup> さらに、「平和の玉座の唯一の娘」 (“Sole daughter to the royall throne of peace”) (5.1.162) という表現には、ジェームズ王の一人娘としてのエリザベスの存在が、ほのめかされていると思われる。そして、「日光」は以下のように「博愛」を褒め称える。

あなたのために戦おうとしない者は兵士ではなく、

あなたの美点を弁護しなかつたり、  
あなたの最高の甘美さを学んだりしない者は学者ではない。

For you he is no souldier dares not fight,  
No Scholar he, that dares not plead your merites,  
Or study your best Sweetness, (5.1.165-67)

この箇所では重要なのは、「兵士」と「学者」の言及により、1620年に公衆劇場で上演された宮廷風仮面劇『テニスで放り投げられる世界』(*The World Tossed at Tennis*, 1620)に見られた「戦争」と「平和」、「参戦派」と「和平派」の議論が繰り返されていることである。<sup>7</sup>

そして、冬の宮廷は「新しい天国」(“*a new Elisium*”) (5.1.271) になりうると謳われるが、エリジウム＝エリザベスは当時の常套的な比喻であったと言う。<sup>8</sup> また、フリードリヒ王がカトリック陣営から「冬王」(Winter King) と揶揄されたことも、観客の「冬」＝フリードリヒ、その妻の「博愛」＝エリザベスという連想を引き起こしたに違いない。<sup>9</sup>

ちなみに、『太陽の愛し子』が上演された公衆劇場である「コックピット座」(*The Cockpit*) は、「ボヘミア王妃一座」(*Queen Bohemia's Men*) の本拠地であり、エリザベス・ステュアートゆかりの劇場として、三十年戦争参戦促進劇の上演にふさわしい場であったと言える。さらに、この劇場は、徒弟たちの暴動で破壊・再建された1617年以降、「不死鳥座」(*The Phoenix*) と呼ばれていたが (Gurr 24-25)、この「不死鳥」という名称が、エリザベス女王の再来と謳われたエリザベス・ステュアートに捧げられたあだ名であったことは言うまでもない (Ziegler 111-31)。

このように、第五幕は三十年戦争の比喻で満ちており、チャールズ王子の参戦と勝利により、平和がもたらされることが提示される。しかし、当時、三十年戦争を扱った劇や仮面劇は、しばしば検閲による修正や上演の中止を命じられるほどの危険性があった。事実、1620年には『乙女の殉教者』(*The Virgin Martyr*, 1620)、1623年から24年にかけては『殉教した兵士』(*The Martyred Soldier*, 1622)、『サフォーク公爵夫人』(*The Duchess of Suffolk*, 1624) が、ハーバートの検閲により修正を命じられ、『チェスゲーム』(*A Game at Chess*, 1624) は在英スペイン大使の猛烈な抗議を受けて上演中止

になったのである (Bawcutt 135, 143, 148, 153)。<sup>10</sup>

そこで、道徳劇の形式を用いる必要が生じたのであろう。イソップ物語の例を挙げるまでもなく、古来、動物や抽象概念の擬人化による寓話は、懲罰を免れつつ、風刺や教訓を与える手段として用いられてきた。『チェスゲーム』が当初、検閲を免れて上演に成功したのは、ジェームズ王やチャールズ王子がチェスのコマに変換されていたためであろう。同様に『太陽の愛し子』も、ジェームズ王を「太陽」、チャールズ王子を「日光」になぞらえることで上演が可能になったと思われる。

こうして、『太陽の愛し子』は、道徳劇の形式を借用することにより、三十年戦争という「危険な」主題をカムフラージュして検閲による修正や上演中止を避け、宮廷と公衆劇場での上演を果たしたとすることができる。

#### IV. 宮廷余興から道徳劇へ

最後に、『太陽の愛し子』を通じて、宮廷仮面劇が道徳劇に似た仮面劇へと変化したことを確認したい。詩人、ジョン・ミルトン (John Milton, 1608-74) による、1634年に『ラドロー城で上演された仮面劇』(*A Mask Presented at Ludlow-Castle*, 1634)、通称『コーマス』(*Comus*) は、森の中をさまよう貴婦人と兄弟が、善なる守護霊とセヴァーン川の精であるサブリーナの助力を得て、コーマス (= 悪徳) を克服し、両親 (= 神) と再会する、という「道徳劇」的な筋書きをもっている。それと同時に、この劇には「反仮面劇」と「正仮面劇」に合致する場面があり、宮廷仮面劇の構造を踏まえていると考えられる。すなわち、第一場では、野生の森でアンチマスクに相当する、頭部を獣に変えられた人々の滑稽な踊りが演じられた後、貴婦人の甘美なこだまの歌が繰り広げられる。第二場では、守護霊とサブリーナが優雅な歌を披露する。第三場で、再びアンチマスクのような羊飼いたちの田舎踊りがあり、守護霊の歌に続いて、主役のエガートン家の三人の子供たちがダンスを踊る。これが宮廷人の演じるメインマスクに符号する。そして、観客からパートナーを選んで踊るレヴェルズが行われないうまま、仮面劇が終了するのである。

しかし、この作品は従来の宮廷仮面劇と異なり、豪華な機械仕掛けもなければ、世界を統べる至高の神も登場しない。代わりに登場するのは、ギリシア・ローマ神話の神とは言え、放蕩三昧の悪の化身、コーマスである。1618年

の宮廷仮面劇、『快樂と美德の和解』 (*Pleasure Reconciled to Virtue*, 1618) において、快樂の化身であるコーマスは美德の化身である英雄ヘラクレスによって退治され、ジェームズ王の威光により両者は和解する。一方、1634年の『コーマス』は、囚われの貴婦人が自らの貞淑さ (chastity) でコーマスの誘惑に打ち勝ち、乙女の味方である貞節なサブリーナの力で解放される、という教訓的な結末をもつ。つまり、この仮面劇で賛美されるのは、王権ではなく三人の子供たちの「信仰」 (faith)、「忍耐」 (patience)、「真実」 (truth) という美德なのである。また、バーバラ・K・ルワルスキー (Barbara K. Lewalski) が指摘するように、幻影を操るコーマスを仮面劇に興じる宮廷人、そして、墮落したコーマスの館を退廃したチャールズ王時代の宮廷と見ることもできる (309)。

要するに、ミルトンの仮面劇は、王権賛美というより、道徳性の強い「改革仮面劇」 (reformed masque) と呼べる新たな仮面劇であった。<sup>11</sup> おそらく、後に議会派ピューリタンとなり、王党派と敵対するミルトンは、通常の仮面劇を宮廷的な墮落した悪とみなしており、このような美德を賛美した道徳的な仮面劇を執筆したのであろう。

また、『コーマス』上演の三年後、ソールズベリー・コート個人邸で、トマス・ナブズ (Thomas Nabbes, 1605-41) 作の「道徳的仮面劇」 (“a morall maske”) (sig. A1) 『小宇宙』 (*Microcosmus*, 1637) が上演された。仮面劇の伝統を踏まえて歌や踊りの盛り込まれたこの作品は、人間を代表する「フィサンダー」 (Physander) が、「官能」 (Sensuality) に誘惑されて、魂を表す「ベラニマ」 (Bellanima) との結婚の誓いを破るが、改心して父なる「愛」 (Love) (=神) のいる「天国」 (“Elysium”) (sig. H1<sup>v</sup>) へ行く、という道徳劇的な筋書きをもつ。

この仮面劇の上演に際して「危険な」点があるとすれば、王室を想起させる登場人物の存在であろう。王冠をかぶり、二つの顔をもつ「ヤヌス」 (Janus) はチャールズ一世、その妻で星の織り込まれた花のリースをかぶる「自然」 (Nature) はヘンリエッタ・マリア王妃 (Henrietta Maria, 1609-69)、白百合とバラの混ざった花輪をかぶる主人公はチャールズ皇太子 (Charles II, 1630-85) を示唆していると思われる。それは言うまでもなく、白百合は母ヘンリエッタ・マリアの出自となるフランス王家の紋章、バラは父方のイングランド王家の紋章だからである。そして、フィサンダー=チャールズ皇太

子が「官能」に誘惑され、宴会や余興で浮かれ騒ぐ場面は、墮落したイギリス宮廷を風刺していると受け取れるであろう。同時期、チャールズ王とヘンリエッタ・マリア王妃の宮廷仮面劇が隆盛を極める一方で、ピューリタンの弁護士、ウィリアム・プリン (William Prynne, 1600-69) による演劇、舞踊、仮面劇等に対する激しい非難が行われたことは注目に値する。<sup>12</sup>

このように『コーマス』や『小宇宙』には少なからぬ宮廷批判が含まれていた。おそらく、これらの作品は、当局の目を逃れるために道徳劇に似た仮面劇となり、さらには宮廷から離れたシュロップシャーの城やロンドンの個人の屋敷という周縁化され、閉鎖された空間で上演されたのであろう。

結局のところ、道徳的仮面劇『太陽の愛し子』は、こうした道徳的テーマをもつ仮面劇の前段階に位置したことになる。すなわち、『太陽の愛し子』以降、道徳劇に見せかけて、反宮廷の危険な思想を表明する仮面劇が成立したと考えられるのである。つまり、『太陽の愛し子』は、王権賛美の宮廷祝祭から宮廷批判の道徳劇へと仮面劇を移行させた作品だったとすることができる。

## V. 結論

以上で見てきたように、宮廷と公衆劇場で演じられた仮面劇、『太陽の愛し子』は、従来の宮廷仮面劇の構造を踏襲したものではなかった。その理由は、道徳劇の形式を借りて検閲を回避することで、三十年戦争で苦境に立たされているボヘミア王とボヘミア王妃を支援する、という時事的で危険な政治思想を表明するためであった。要するに、この仮面劇は、当時盛んに上演された一連の三十年戦争参戦促進劇の一つだったのである。同時に、この作品は宮廷余興から道徳劇へという仮面劇の発展に寄与しており、政治的にも、文芸的にも重要な作品だったと結論付けることができる。

※本稿は 2024 年 10 月 12 日、熊本大学で開催された第 62 回シェイクスピア学会で行った研究発表「公衆劇場での仮面劇上演—デッカーとフォードの *The Sun's Darling* —宮廷余興から道徳劇へ」に加筆・修正を加えたものである。

## 注

1. マーティン・ウィギンズ (Martin Wiggins) が編纂した『イギリス演劇

カタログ』 (*British Drama 1533-1642: A Catalogue*, 2012-) によると、1533年から1642年の間にイギリスの公衆劇場で上演された仮面劇は、『太陽の愛し子』の他に、トマス・ミドルトン (Thomas Middleton, 1580-1627) とウィリアム・ローリー (William Rowley, c. 1585-1626) の『テニスで放り投げられる世界』 (*The World Tossed at Tennis*, 1620)、リチャード・ガンネル (Richard Gunnell, fl. 1613-34) の『仮面劇』 (*The Masque*, 1624) である。しかし、後者はテキストが現存せず、仮面劇であったかどうかは定かではなく、宮廷上演の記録もないため、宮廷と公衆劇場の両方で上演された可能性があるのは『テニスで放り投げられる世界』と『太陽の愛し子』の二作品のみである (vol. 7, 239-43; vol. 8, 126)。

2. フレッドソン・バワーズ (Fredson Bowers) とジュリア・ギャスパール (Julia Gaspar) は、『太陽の愛し子』が、1623年10月のスペイン結婚の失敗後にホワイトホール宮殿で上演され、1624年3月、コックピット座で上演された後、主教戦争 (Bishops' Wars, 1639; 1640) を踏まえて、不明の作者によって改作された後、1638年のクリスマスの祝祭か1639年初頭に宮廷で再演されたと論じる (Bowers 10-12; Gaspar 190-217)。
3. ハーディン・クレイグ (Hardin Craig) は、中世の道徳劇からの派生物としてルネサンス期の「放蕩息子劇」 (Prodigal Son plays) が存在すると述べる (71)。そして、その類似性から『太陽の愛し子』を「放蕩息子劇」の系譜と見ることも可能である。
4. 田村の論文 (“Palatine”; 『チェスゲーム』; 「公衆劇場」) を参照のこと。
5. チャールズ王子は、スペインに行く途中でフランス宮廷に立ち寄り (Britland 123)、たどり着いたスペイン宮廷では豪華な祝祭が行われた (Cano 51)。
6. 1620年7月17日のエリザベス・ステュアートに宛てた手紙で、在オスマン帝国のイギリス大使、トマス・ロウ (Thomas Roe, c. 1581-1644) は、「あなたは女王となるべくお生まれになった。国々のでなくとも、人々の心の女王として」 (“you were borne a queene, if not of Nations yet of harts (sic)”) (Akkerman 245) と述べている。
7. 田村の論文 (「公衆劇場」) を参照のこと。

8. エリザベス・ペントランド (Elizabeth Pentland) は、1624年に出版された好戦的パンフレットで、天国を意味するエリジウム (Elisium) がエリザベス一世女王 (Elizabeth) と結びつけられたと指摘する (149-67)。
9. カトリック陣営は、フリードリヒの治世が短命に終わり、「一冬だけの王」 (“but a Winter King”) になることを予言した (Wedgwood 116)。また、天下分け目となった1620年11月8日の「白山の戦い」で敗北したフリードリヒは、「昨年冬、王だった…若者」 (“a young man ... who was a King last winter”) とパンフレットで嘲笑された (Wedgwood 127-28)。
10. これらの劇と三十年戦争をめぐる政治性に関しては、リモンと田村の論を参照のこと。
11. これまでの批評では、『コーマス』を牧歌劇の系譜に位置付けることが多かった。アナベル・パターソン (Annabel Patterson) は、『コーマス』が1634年に宮廷でリバイバル上演されたフランシス・ボーモント (Francis Beaumont, 1584-1616) とジョン・フレッチャー (John Fletcher, 1579-1625) の『忠実な女羊飼い』 (*The Faithful Shepherdess*, 1634) の影響を受けた「牧歌劇的余興」 (pastoral entertainment) であると論じる (158)。
12. プリンは、演劇を批判したパンフレット『ヒストリオマスティックス』 (*Histrionastix*, 1633) の中で、女優を「悪名高い売春婦」 (“notorious whores”) (sig. Rrrrr4<sup>r</sup>) と呼んだが、これが宮廷劇に出演したヘンリエッタ・マリア王妃への攻撃と受け取られて、厳罰を受けた (Butler 299)。

## 参考文献

### I. 第一次資料

- Dekker, Thomas. *The Sun's Darling. The Dramatic Works of Thomas Dekker*, edited by Fredson Bowers, vol. 4, Cambridge UP, 1961, pp. 1-75.
- Jonson, Ben. *The Complete Masques*. Edited by Stephen Orgel, Yale UP, 1969.

- Lester, G. A., editor. *Three Late Medieval Morality Plays: Mankind, Everyman, Mundus et Infans*. Bloomsbury, 1981.
- Milton, John. *A Mask Presented at Ludlow-Castle, 1634. The Works of John Milton*, edited by Frank Allen Patterson, et al., vol. 1, Columbia UP, 1931, pp. 85-123.
- Nabbes, Thomas. *Microcosmus*. London, 1637, *EEBO*, STC (2nd ed.) 18342.

## II. 第二次資料

- Akkerman, Nadine, editor. *The Correspondence of Elizabeth Stuart, Queen of Bohemia*. Vol. 1, Oxford UP, 2015.
- Bawcutt, N. W., editor. *The Control and Censorship of Caroline Drama*. Oxford UP, 1996.
- Britland, Karen. “A Fairy-tale Marriage: Charles and Henrietta Maria’s Romance.” *The Spanish Match: Prince Charles’s Journey to Madrid, 1623*, edited by Alexander Samson, Routledge, 2016, pp. 123-37.
- Butler, Martin. *The Stuart Court Masque and Political Culture*. Cambridge UP, 2008.
- Cano, David Sánchez. “Entertainments in Madrid for the Prince of Wales: Political Functions of Festival.” *The Spanish Match: Prince Charles’s Journey to Madrid, 1623*, edited by Alexander Samson, Routledge, 2016, pp. 51-73.
- Craig, Hardin. “Morality Plays and Elizabethan Drama.” *Shakespeare Quarterly*, vol. 1, no. 2, Apr. 1950, pp. 64-72.
- Gasper, Julia. *The Dragon and the Dove: The Plays of Thomas Dekker*. Clarendon P, 1990.
- Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage, 1574-1642*. Cambridge UP, 2009.
- King, Pamela M. “Morality Plays.” *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, edited by Richard Beadle, Cambridge UP, 1994, pp. 240-64.
- Lewalski, Barbara K. “Milton’s *Comus* and the politics of masquing.” *The*

- Politics of the Stuart Court Masque*, edited by David Bevington and Peter Holbrook, Cambridge UP, 1998, pp. 296-320.
- Limon, Jerzy. *Dangerous Matter: English Drama and Politics in 1623/24*. Cambridge UP, 1986.
- Patterson, Annabel. *Pastoral and Ideology: Virgil to Valéry*. U of California P, 1987.
- Pentland, Elizabeth. “‘Elizian’ Fields: Elizabeth, Essex, and the Politics of Dissent in 1624.” *Resurrecting Elizabeth I in Seventeenth-Century England*, edited by Elizabeth H. Hageman and Katherine Conway, Fairleigh Dickinson UP, 2007, pp. 149-67.
- Prynne, William. *Histrion-mastix*. London, 1633, *EEBO*, STC (2nd ed.) 20464.
- Russel, Conrad. *Parliament and English Politics 1621-1629*. Oxford UP, 1979.
- Tamura, Mayumi. “Elizabeth Stuart and ‘The Palatine War Plays’ – The Revival of the Virgin Martyr, Queen Elizabeth – .” *Soundings*, no. 38, 2012, pp. 15-29.
- Tillyard, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. Routledge, 2017.
- Wedgwood, C. V. *The Thirty Years War*. New York Review Books, 2005.
- Welsford, Enid. *The Court Masque: A Study in the Relationship between Poetry and the Revels*. Cambridge UP, 1927.
- Wiggins, Martin, editor. *British Drama 1533-1642: A Catalogue*. Oxford UP, 2012-. 9 vols, to date.
- Ziegler, Georgianna. “A Second Phoenix: The Rebirth of Elizabeth I in Elizabeth Stuart.” *Resurrecting Elizabeth I in Seventeenth-Century England*, edited by Elizabeth H. Hageman and Katherine Conway, Fairleigh Dickinson UP, 2007, pp. 111-31.
- 田村真弓「公衆劇場での仮面劇上演－ミドルトンとローリーの *The World Tossed at Tennis* をめぐって」 *Soundings*, no. 50, 2024, pp. 37-49.
- . 「トマス・ミドルトンの『チェスゲーム』の政治性とエリザベス・ステュアート」 *Soundings*, no. 48, 2022, pp. 103-20.

# Heterotopias of Healing: War, Trauma, and Recovery in *The Fifth Book of Peace*

Lingling WANG

## Introduction

*The Fifth Book of Peace* is Chinese American female writer Maxine Hong Kingston's work, published in 2003. During the Gulf War, the Iraq War, and after 9/11. Kingston was working on *The Fourth Book of Peace*, an unpublished anti-war novel. In 1991, the Oakland firestorm burned down her house, destroying everything she owned, and, worst of all, her manuscript. The trauma hit her hard. She could not write for years. It was not just losing the book—it was like losing part of herself. Hoping to heal from the trauma of her manuscript's loss, she ventured to China in pursuit of the three mythical *Books of Peace*<sup>1</sup>, but her search always ended in vain. Kingston wondered how could military texts like *The Art of War* survive and spread globally through countless translations, when the three *Books of Peace* were either incinerated or simply disappeared? Thus she decided to create a new book to promote ideas of peace and love. This would fill the void left by the three lost *Books of Peace* and commemorate the burned book. This is how *The Fifth Book of Peace* was born—part memoir, part fiction<sup>2</sup>.

The book significantly explores the “efficacy [of] art in healing war wounds, loss, and trauma” (San 182). Polly Shulman argues, “It is a

strange, scarred thing, pieced together from fragments, smelling of smoke and anguish. Its power lies in its pain” (8). It is about her trauma, about her character Wittman Ah Sing’s family fleeing to Hawai‘i<sup>3</sup> to dodge the draft, about Vietnam vets trying to heal. It is messy, real, and stubbornly hopeful. Kingston did not just rebuild a book from ashes. She proved that peace is not something you find—it is something you make, even when the world keeps trying to burn it down.

This book consists of four chapters: “Fire”, “Paper”, “Water”, and “Earth”. The entire work expresses the author’s earnest plea for peace. Kingston named the longest chapter “Water,” on the one hand, drawing meaning from “Kahalu‘u’s indigenous implication—the place of going down to the water, and on the other hand, highlighting the spirit of the Kahalu‘u people who benefit all things without contention. This judgment is strikingly similar to the way Chinese Confucianism and Taoism use the properties of water to symbolize gender characteristics. In this chapter, the author describes water-related imagery such as rivers, waterfalls, and oceans on the island of Hawai‘i, providing a beautiful backdrop for the story of the protagonists, Whitman and his family, escaping the war-torn American continent to Hawai‘i. This narrative choice also attempts to help her escape the psychological shadow brought by the fire.

The word “space” is used 39 times throughout the entire book, with 23 of those instances appearing in this chapter. This paper will use French philosopher Michel Foucault’s heterotopia<sup>4</sup> theory to analyze the different spaces in the “Water” chapter, examining the relationship between space, war, and trauma recovery. Foucault defines heterotopias as alternative, counter-sites that juxtapose or challenge dominant social orders. These spaces exist in contrast to utopias, which are imagined perfect spaces.<sup>5</sup> This foundational understanding of heterotopias will be crucial in analyzing the diverse spaces within the “Water” chapter.

### **Helicopter: A Placeless Space**

In *The Fifth Book of Peace*, Kingston presents the helicopter as an

ambivalent symbol. For instance, Wittman, Taña, and Mario fly away from Berkeley by helicopter, making their “leaving bearable and fun” (65), demonstrating its role as a vehicle for transition and detachment<sup>6</sup>. Like a ship, the helicopter is a detached, self-contained space that travels through other spaces, literally placing Wittman’s family between one world and another. The helicopter becomes a space between war and peace, between Berkeley’s political violence and Hawaii’s potential for healing. Oakland Fire Captain Ray Gatchalian, a Vietnam veteran, directly links the devastation of the Oakland-Berkeley fire to the horrors of war, recalling, “when I went up in the helicopter the day after the fire, I couldn’t even film, I was so stunned” (14). He believes this offers a chance to show people the true consequences of a nation’s decision to go to war (14). This establishes the helicopter as an instrument and symbol of widespread destruction and the need for anti-war consciousness. Foucault mentions that “the ship is the heterotopia par excellence. In civilizations without boats, dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police take the place of pirates” (“Of Other Spaces” 27). Similar to a ship, a helicopter is a “floating piece of space” (“Of Other Spaces” 27), though in the air rather than on water. It traverses vast distances, detaching individuals from fixed terrestrial locations.

Kingston opens “Water” with a moment of political despair and urgency. Berkeley, once a site of idealistic protest, has turned violent. The peace demonstrations have become indistinguishable from the tactics of war:

When the peace demonstrations turned violent, and doves and hawks were using the same tactics—revolutionary and governmental provocateurs infiltrating parades and vigils, Governor Ray Gun ordering the National Guard and helicopters to tear-gas and shoot up People’s Park and Berkeley (they killed James Rector, and blinded an artist) ... (65)

The phrase “when the peace demonstrations turned violent” (65) immediately sets a tone of despair, as the intended peaceful actions became destructive. The urgency is reflected in Wittman and Taña’s decision to leave America as a direct consequence of these events. The act of departure itself is a gesture toward healing, toward preserving a space untouched by violence. But Kingston complicates this desire: escape does not erase trauma. Instead, it initiates a new process of reckoning. The passage explicitly names Berkeley as a place where the National Guard and helicopters were ordered to “tear-gas and shoot up People’s Park” (65), resulting in deaths and injuries. This description implies that Berkeley, a known center for peace movements, has become a site of intense violence, shattering any idealism associated with the protests. Their hope for a fresh start is underscored by Taña’s declaration of a life resolution: “I’m not going to do anything I don’t want to do. From now on, I’m only going to do things that I like” (71).

Helicopters are directly tied to the lasting psychological impact of war, as seen in Lily Adams’s experience: “I’d hear a helicopter and run out to receive the wounded” (126). This demonstrates how the sound itself becomes a trigger for post-traumatic stress disorder (PTSD), pulling individuals back into the traumatic “placelessness” of the war zone. Thich Nhat Hanh, the Buddhist monk, attempts to reframe this traumatic trigger by advising veterans to “use the sound of helicopters as if it were the Mindfulness Bell” (301), signifying an effort to transmute the pervasive, anxiety-inducing sound of war into a tool for peace and mental composure.

In the “Water” chapter, Wittman’s thoughts during the flight reflect mourning, nostalgia, and hope. The noise of the helicopter provides a kind of emotional buffer. As Kingston writes, “the noise of the blades and motors loud, you didn’t have to say and hear too many heart-hurting goodbyes” (65). Even as they escape, the pain of leaving behind their community— what Wittman calls their “sangha” — remains deeply felt:

Wittman felt honored and loved that such a crowd had come to see him and his wife and child off. Flying above my people—look hard at them, hold them in the eyes, hold them in the heart. He was living right, that he cultivated these people of all kinds into family community. (67)

The helicopter's flight over Berkeley becomes a ritual of witnessing and remembering. Wittman's memory of each person—friends, kung-fu gang members, elders, even former lovers—becomes a counter-narrative to forgetting. In this suspended space, Kingston captures the coexistence of rupture and continuity: leaving is necessary, but it does not mean severance. It is, in fact, the first gesture of healing, a painful yet generative rupture.

On their flight to Hawai'i, the Ah Sing family watched a film titled "Hawaii."<sup>7</sup> This film symbolically portrays the history of Hawai'i and the arrival of Westerners. The narrative of the film implies significant cultural changes and destruction. For instance, it shows Ali'i Nui Mālama, a Hawaiian royal, commanded Julie Andrews to teach her to write, declaring it was more important than attending church. Mālama subsequently composed laws and publicly presented them to the English-speaking whalers and sailors (77), which indicates the imposition of new systems and ways of life. The film concludes with a powerful voice-over during the funeral scenes, as Julie Andrews holds the dying Mālama, stating: "Of her bones was Hawai'i built.... Our greed is what kills them—arrogance, lust for their land.... Land given by God to Hawaiians" (77). This serves as a confession of the colonizers' motivations and the devastating impact of their actions.

A Hawaiian woman on the plane, Polly, criticizes the movie for being full of stereotypes and depicting noble savages, She also noting that the actress is not Hawaiian but rather Tahitian or some other South Sea Islander. Wittman quickly adds that "the film is centered on the haoles, when they were a minority of the population" (77), highlighting the

colonial perspective embedded in the narrative. This suggests the film, despite its concluding confession, serves as a representation of the process of seizing Hawai'i's natural space and exploiting it for the development of the colonizing nation, as implied by the user's query, focusing on the haole experience rather than a truly Hawaiian one.

### **Hawai'i: A Broken Paradise**

Hawai'i, initially conceived as a serene escape, quickly reveals itself as a broken paradise, deeply implicated in the mechanisms of war and marked by colonial history. Wittman and Taña flee California for Hawai'i, "drawn like countless others before and after him by the promise of rejuvenation in 'paradise'" (Sato 122). Their hope is to "evade the draft during the Vietnam War" (Preface) and find sanctuary. In Kingston's anti-colonial narrative, the traditional natural spaces of Hawai'i exist as a heterotopia—a break from the civilized, capitalist commercial society championed by the American mainland.

First, here, rain nourishes the earth: "Rain welcomes us, and we welcome the rain" (80). While the helicopter offers an initial illusion of escape and a space seemingly untouched by violence, it ultimately cannot erase trauma. Even from the air, Wittman remains aware of the long shoreline of the Western Hemisphere. Upon landing in Hawai'i, they are immediately enveloped by a vivid sensory experience. Kingston personifies Hawai'i as a living, breathing presence, describing how its air "touched them, and surrounded them, and went through them" (81). This conveys a profound, almost spiritual connection, suggesting the island itself is an active entity that embraces and integrates the newcomers. It is not just a place they are in, but a place that interacts with them. "The air carries you. The family of three held hands, and though weighed down by luggage, they floated" (81). Despite the literal weight of their "Gold Mountain trunk" and other possessions, there's a powerful sensation of weightlessness and release, indicating an immediate emotional or spiritual uplift. While the initial sensation is one of lightness and

freedom, the phrase “Noa noa”—which Gauguin defined as “the fragrance of a bygone joy” (87)—and the command “Remember” (81) are crucial complications. These details indicate that the new environment does not erase the past, but instead weaves it intimately into the new experience.

This reciprocal relationship with the land is central to Kingston’s vision of healing, which she conveys through Wittman’s experiences in Hawai‘i. Unlike the extractive logic of war or capitalist exploitation, healing in Hawai‘i depends on *aloha*—a deeply ethical principle of mutual care and spiritual generosity. However, Kingston is careful not to romanticize this exchange. Through the character of Polly, a Hawaiian attorney, the family is reminded: “‘Aloha’ does not mean only giving. It is giving and receiving. Giving and receiving love. Reciprocal generosity” (75). Polly challenges Wittman’s and other mainlanders’ preconceived notions of “aloha. Polly directly accuses “mainland people” of exploiting this concept, viewing Hawaiians as perpetually “give, give, give” (75), while the mainlanders “take, take, take” (75). This immediately highlights a perceived imbalance and a lack of understanding on the part of the newcomers regarding the deeper cultural meaning behind Hawaiian generosity. This accusation resonates with later observations, such as the locals’ frustration with “dumb haoles and kachinks [dropping] their big-city survival skills” (79) and failing to understand local customs. This expands the understanding of “aloha” beyond a simple greeting or unilateral offering, emphasizing a balanced, mutual exchange of affection, kindness, and support.

The heterotopic nature of Hawai‘i is further complicated by the presence of the military. Wittman and Taña quickly realize that moving to Hawai‘i did not mean escaping the Vietnam War but rather putting themselves “in the very midst of it, as close as you could get and remain in the United States” (*Hawai‘i One Summer* 16). The airport, the visible warplanes, and the funeral procession of coffins serve as haunting reminders that violence persists. One of the most powerful scenes occurs when the family accidentally encounters the coffins of dead soldiers:

Each coffin was draped with an American flag. An armed marine at attention guarded the score of coffins. Wittman and Taña looked at each other and did not comment, did not want their son to know about soldiers killed in Viet Nam, and their bodies being routed to hometowns all over the U.S.A. (81)

The presence of coffins of “dead soldiers... killed in Viet Nam” (81) at the airport immediately shatters the illusion of a peaceful sanctuary. This swift reintroduction to the realities of war, even in their chosen “farthest-out unknown place” (81), foreshadows the new process of reckoning that escape initiates, rather than resolves. When Mario, their young son, asks about the coffins, Wittman answers: “Those are coffins, and there are dead soldiers in the coffins. They were killed in Viet Nam, in war. Their bodies are being flown home to their families” (81). The child’s response, “I can’t like it” (81), and Wittman’s promise, “When you grow up, there will be no war” (81). This conversation highlights how trauma is intergenerational, and how healing begins with language, with the refusal to normalize violence. The airport, in this moment, becomes a heterotopia of mourning—a site where personal and national grief converge.

As Julia H. Lee observes in *Understanding Maxine Hong Kingston* (2018), the choice of Hawai‘i as a destination is fraught with historical erasures and contradictions. Kingston imagines it as a possible escape from the racialized violence of mainland America, but as a Chinese American woman, she does not genuinely share the histories or experiences of the Hawaiian peoples. There are “no talk-stories about Hawai‘i, no places in which to root herself” (84). This absence of rooted narratives manifests in the recurring images of death and suicide across Hawai‘i One Summer, reflecting a buried history of U.S. military occupation and imperial ambition. What appears at first as an untouched paradise gradually reveals itself as a site of historical trauma, where colonial violence is not only remembered but inscribed onto the very landscape.

The U.S. government has imposed a “kapu”, which means “forbidden” or “sacred,” on parts of the island, using it for military purposes, including missile target practice on mountains and as a “staging area for the war” (80) in Vietnam. Wittman observes that a disproportionately huge section of the O‘ahu map was pink, signifying military ownership. This represents a direct physical and symbolic encroachment on sacred land. Rudy Ku later explains how Hawaiians lost their land through subtle, manipulative legal processes like “eminent domain and adverse possession” (171), by failing to read “the gray small print in the back” of newspapers that declared ownership changes. This underscores the critical need for legal expertise to protect Indigenous land rights.

On the flight to Hawai‘i, Polly says, “She’d welcome me if she could understand. Hawai‘i needs lawyers to save the ‘āina.’ ‘Āina—land, earth, property, estate. Not just any land, but the sacred land that is Hawai‘i” (79). The concept of āina is intrinsically linked to the Hawaiian people’s fight for self-determination and the preservation of their culture. This is not just a geographical term. It carries deep spiritual, cultural, and ancestral significance. It is the very foundation of Hawaiian identity and well-being.

Another site of healing is the beach at Waikikī, where Wittman sees wounded Vietnam veterans playing in the ocean:

One held his splinted arm up in the air as he jumped up and down, his other arm holding on to a man with one leg, who hopped in the waves. A man with his chest in bandages, and a bandage around his head, kicked water on his friends, grabbed them, and pulled them farther from shore. They whooped and splashed, jumped on top of one another, then let themselves fall into the water, and rolled around in a laughing dog-pile. They were cavorting, happy to be alive, out of Viet Nam alive. (83)

The ocean becomes a space of baptism and rebirth, where these men find

joy rather than remaining broken. The saltwater, the sun, and the waves enact a kind of healing that no hospital could provide. This scene insists that the body, even when damaged, can reenter joy. Trauma does not disappear, but it becomes part of a renewed self.

### **Kahalu‘u: A Refuge of Spiritual Healing**

The Kahalu‘u diaspora community brings together Samoans, Filipinos, Micronesians, and other peoples from beyond the Hawaiian Islands, as well as Chinese, Japanese, Koreans, and Portuguese. It is first introduced as a place of mystery and vitality. The Wittman family arrives on the windward side of O‘ahu, where the landscape is richly alive:

On either side of the road loomed dripping jungle, elephant-ear leaves as big as people, vine ropes, the smell of eucalyptus like back home... The lights overhead were stars, and the lights on the ground were the star eyes of the bufos. Some jumped and some sat still, entertainers in the spotlight. The mud had manifested them, eyes, smiles, lumps of live mud jumping for the fun of it. (87)

This sensory immersion marks a stark contrast with the sterile, death-haunted space of the airport, where moments earlier they had seen rows of coffins from the Vietnam War. In Kahalu‘u, the natural world is animated: frogs smile, plants loom protectively, and the air is perfumed with plumeria. The environment itself seems to breathe and respond to human presence. This passage strongly supports the understanding of Hawai‘i as a heterotopia. As discussed before, the family’s journey to Hawai‘i itself is an attempt to escape a “messy, ill constructed, and jumbled” (27) reality and enter an “other real space, as perfect, as meticulous, as well arranged” (27), and thus functions as a space of compensation. Upon arrival in Kahalu‘u, the landscape is described with vivid, almost mystical sensory details: “dripping jungle, elephant-ear

leaves as big as people, vine ropes” (85). The bufos are transformed into magical beings with “star eyes” (86), and the mud manifests “eyes, smiles, lumps of live mud jumping for the fun of it” (87). This dreamlike quality of space evokes wonder and a profound connection to the ‘āina, creating an environment that feels spiritually vibrant and aesthetically perfect, contrasting sharply with the harsh, concrete city they left.

The tropical environment itself dictates a different rhythm. Kingston notes that “a day goes by fast in Hawai‘i. Time is tricky here” (141) and that vacationers “temporarily evading the nine-to-five, just until the war is over, and the next thing you know, your kid is grown, and you are old” (141). This suggests a compressed or distorted temporal experience, fitting Foucault’s idea of an “absolute break with their traditional time” (“Of Other Spaces” 26). The “ancient people didn’t like time going by too fast either and tried to do something about the hurrying sun” (141), which further emphasizes a local consciousness that seeks to manipulate or control the flow of time. This vividly demonstrates the malleability and distortion of time within Kahalu‘u. Distances and durations become relative and subjective, defying standard chronological measurement. This tricky nature of time is a hallmark of heterochronia, where temporal experiences are inverted from the norm. This disruption of conventional, linear time is a precondition for the possibility of healing. After all, trauma itself is a disruption of time, often locking individuals in a looping past of painful memories. The heterochronia of Kahalu‘u directly counters this traumatic cycle. Within this new space, it becomes possible to address past wounds, because the pressures of a predetermined future are removed. This unique temporal experience is inseparable from the physical and communal characteristics of Kahalu‘u’s space, which together construct a field of healing.

The process of spatial healing finds its starting point in a house. Whittman’s first house in Kahalu‘u is described as “clean and bare, ready for beginning anew” (87). This readiness for a fresh start underscores their hope that this new location will compensate for past losses and allow

them to build a more harmonious and purposeful life. Even the high altitude of flying into Hawai'i initially offers a sense of being above the devastation. The house they find in Mr. Tong's "Tong's Village" is a model of simplicity, openness, and transformation. Mr. Tong, the landlord, is a figure of industrious renewal. His own story reflects slow, patient community-building in contrast to the rapid, destructive violence of war: "I bought one broken-down house, fixed it up, rent it for higher than monthly mortgage, buy anadda house, fix it up, rent it out, buy, fix, buy, fix, anadda one and anadda one. Pretty soon— one whole village" (86). This micro-history of localized care stands as an antithesis to systemic violence. Rather than destroy, Tong's life work is about mending, expanding, and housing. This same ethic also infuses the house the Wittmans move into. Its bareness is crucial, as it allows for renewal and creation. The heterotopic nature of this home lies in its openness and its refusal of boundaries: it is described as having "windows on three sides" (87), inviting in both the landscape and the community.

Wittman and Taña immediately imbue the house with emotional significance. It becomes the realization of a shared vision: "When first they met, and could read each other's minds, they had transmitted back and forth images of just such a house, and explored it together" (87). This shared psychic space, now actualized in Kahalu'u, transforms the trauma of displacement into the possibility of co-creation. It is in this house that they sleep together as a family, eat their first meal on top of the "Gold Mountain trunk," and tell Mario a mythic story that mirrors their own journey—a story of a homeless knight and a homeless princess who find each other in a faraway land and build a life together.

The house is not only a sanctuary from war; it also allows them to forge a new relationship with time. The modern world's rigid schedules and war's urgencies give way to nature's slower cycles. "The night circled by, and seemed to go on and on. The new moon moved to new places in the sky all the long night" (91). This dilation of time is a feature of heterotopia: it disrupts linear progression and invites reflection, intimacy,

and presence. In such time, healing becomes thinkable. This temporal sanctuary creates the mental space required to process, rather than simply relive, past wounds. The heterochronia of Kahalu'u offers an alternative temporality, one that is not measured by efficiency or progress, but by natural cycles and subjective experience. This slower, more fluid time creates the necessary space for memory to be revisited without being re-traumatizing, for stories to be told, and for new ones to be established. The final affirmation of the house's healing power comes as the family settles in for the night. Instead of following the Western custom of isolating children in separate rooms, the family reclaims the collective sleep of traditional societies: "They would not do that to Mario their first night in a strange house in the middle of nowhere... They would establish themselves in the center of the house. They would hold the space" (89). This act of holding space is both literal and metaphorical. In Kahalu'u, they hold space for each other, for memory, for storytelling, and for healing. The house becomes a sanctuary where trauma is neither denied nor erased but allows characters to breathe and transform.

Kahalu'u exemplifies Kingston's model of the healing heterotopia. It is not a space untouched by history or death, but a place where life, community, memory, and care interweave. Through vivid sensory detail, layered cultural references, and the slow construction of routine and ritual, Kingston crafts Kahalu'u as a geography of recovery—an answer to war not through forgetting but through rootedness, reciprocity, and love. This temporal environment, one that breaks from rigid schedules to make healing possible, works in concert with the physical spaces of Kahalu'u to create a true sanctuary.

### **Wittman's Theater: Staging Peace and Healing**

Although the "Water" chapter does not explicitly depict Wittman's theater as a physical location, its presence is deeply embedded in Wittman's identity and past. Readers familiar with *Tripmaster Monkey* know that Wittman is a playwright committed to using performance art

as a means of resistance, cultural affirmation, and collective healing.

Wittman stages Megan Terry's play, *Viet Rock (A Folk War Movie)*, within the Sanctuary at the Church of the Crossroads in Hawai'i. This theatrical space is not a conventional theater but a multipurpose room, Weaver Hall, which is already "stage-set with a forest of antiwar picket signs" (205). The play's objective is to stop war and to help the "forming community to say its new heart" (204). Wittman operates on the policy of "use whoever shows up" (205), meaning anyone can participate, playing multiple parts from primordial flower to Viet Cong. This breaks down traditional barriers, with uniforms acting as costumes and the "wall between actors and audience" (205) coming down. It aims to foster communication, healing, and a shared understanding among participants, many of whom are Vietnam War veterans or AWOL GIs. The play becomes a focal point for the Sanctuary community, allowing participants to express "ideals, commitments, and moral values" (199) and to deepen their self-understanding and connection with others. It is described as the "ultimate love-in" (223).

For Wittman, the play is a way to "put that war into words, and through language make sense, meaning, art of it, make something beautiful, something good" (260). It's a means to address the schizophrenic agony of the war. Veterans relive their experiences, sharing stories of killing and suffering, but they do so within a supportive communal space where they can narrate them into story and make sense of them. This juxtaposes the traumatic past with the transformative present. The play brings together diverse individuals, AWOL GIs, pacifists, and even people from different racial and political backgrounds—who often feel isolated by their experiences. Within the theater, they form a "Sanctuary Community" where they are "chosen family" (220) and experience profound connection and mutual understanding.

The Sanctuary, and by extension the theater within it, operates with a unique accessibility. It is explicitly described as a "place of safety in the

midst of a society at war” (195), offering refuge and haven to AWOL GIs and supporters. Its doors are open, inviting participation. While outwardly open, there are subtle exclusions or specific purposes. The ho‘oponopono conference, for instance, is “for AWOL GIs only” (304), highlighting a focused intent on internal healing for that specific group. The play, however, embraces anyone who shows up.

This act of layering multiple, incompatible realities—the Vietnam War, the anti-war movement, personal testimony, and communal therapy—onto a single, physical stage makes the theater a quintessential heterotopia which Foucault would later describe as a heterochrony, or a “slice in time.” As Foucault notes, the theater “is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible” (“Of Other Spaces” 25). The stage itself, set with anti-war signs, brings the violence and destruction of Vietnam into direct confrontation with the aspirations for peace and healing. However, the power of theatrical space is not only spatial but also temporal. A play creates its own self-contained time, running parallel to but separate from the chronological time of the outside world. Within two hours, it can compress years of history or expand into a single, critical moment. For veterans, the war is not a past event but something still occurring within them. The play functions as a “heterotopia of indefinitely accumulating time” (“Of Other Spaces” 26) for their trauma but also allows for its processing and eventual transformation.

Though the physical theater is gone, Wittman’s theatrical spirit lives on. We witness this not only in the stories he tells his son but, more profoundly, in how he stages his own escape from America. This is not merely a political act, but an artistic rebellion. He rejects the violent narrative imposed by his nation, choosing instead to write his own story. And when that helicopter lifts off from Berkeley, it becomes his final curtain call—a dramatic farewell to his former cast and audience. This act of remembering transforms the helicopter ride into a moment of theatrical retrospection. His people were not just fellow activists or neighbors—they

were performers in the shared drama of cultural resistance. In this moment, memory and performance intersect since Wittman is the actor, director, and audience of his own past.

Moreover, Wittman's continuous act of storytelling—especially the tale of the “Homeless Knight and Homeless Princess” which he co-invents with Tāna for their son Mario—is an extension of the theatrical impulse. Though no curtain rises and no stage is set, the story unfolds with character, conflict, and resolution. In this tale, the knight speaks to monsters rather than slaying them. The princess leaves her country and seeks peace instead of waiting to be rescued. The knight refuses to fight in the king's war, just as Wittman refuses military service. The princess journeys alone, echoing Tāna's independent spirit. Their collaboratively told story resolves not in conquest but in the peaceful finality of a fairy tale, affirming that they all “lived happily ever after in their new home” (91). This story mirrors Wittman and Taña's own journey. But more than that, it models an ethic of nonviolence and cooperation. It teaches Mario, and by extension the reader, that alternative mythologies are possible. Stories, in Kingston's hands, are not escapist but revolutionary as they reinterpret trauma.

This fictional performance becomes a heterotopic space—a mental stage where an antiwar mythology can be safely rehearsed. Wittman's theater lives on in this sense, not as a physical space but as a method for scripting counter-narratives to violence, creating symbolic enactments of recovery, and staging peace. Wittman's *Viet Rock* in Sanctuary is not merely a play but a living, dynamic heterotopia of compensation. It provides a meticulously crafted counter-space where the chaos and trauma of war can be confronted, processed, and ultimately transformed through shared artistic expression and the deliberate cultivation of community, love, and peace.

Even Wittman's psychedelic vision late in the chapter evokes theatricality. The hallucinatory sweep across deep time, geography, and ancestral memory is spectacular and immersive, a cosmic drama staged in

his own consciousness:

Wittman floated off the floor, his feet turning toward the left, as if he were being wheeled away. Startled, he jumped up—and flew through the roof and into the sky, and out low over Kane’ohe Bay. He shot out to the ocean—Chinaman’s Hat below, the new moon above, its thin, bright wake on the sea. On the other side of Chinaman’s Hat, he looked back at the open ring of the Bay—” I see the whole curve of the Bay” —and was out over the ocean, high over our planet, like a water jewel, and past the moon. I am awake.... All is connected to all. (91-92)

Foucault states: “Heterotopias are most often linked to slices in time which is to say that they open onto what might be termed, for the sake of symmetry, heterochronies” (“Of Other Spaces” 26). A play enacts its own temporal reality—a historical past, a compressed day, a psychological moment—presenting it as a self-contained “slice” for the audience. Wittman’s vision functions as an internal theater that mirrors this process. Like heterotopias that challenge both spatial norms and temporal structures, in his hallucination Wittman transcends conventional space and time:

Oh, he has gone far out in space /time and is looking at eons before the Eastern Hemisphere plate and the Western Hemisphere plate parted, and those are mammoths down there. Time and space are impossible one without the other. The material stuff of the universe is all here forever, neither created nor destroyed, just moving with the Big Bang, which happens all at once, is still happening now. (92)

Wittman’s psychedelic experience well illustrates Foucault’s ideas, merging incompatible spaces like ancient Earth with modern Hawai’i and

disparate times from geological eras with human war into a single heterotopic moment. Like a theater stage that holds many worlds, his mind becomes a space where normal rules of time and place collapse. This experience becomes the ultimate theater of memory, where individual trauma is reframed in relation to collective human history.

## Conclusion

In conclusion, Kingston's semi-autobiographical project is to demonstrate that recovery is not an arrival at a serene destination, but an ongoing, difficult practice undertaken within landscapes still scarred by violence and memory. In the "Water" chapter of *The Fifth Book of Peace*, Kingston offers no easy resolutions for healing. As Kingston illustrates, healing is a slow, conditional, and incomplete process that is profoundly possible and fundamentally begins in space. Throughout the chapter, Kingston explores how various physical, cultural, and imaginative spaces, including the transitional non-place of the helicopter, the broken paradise of Hawai'i, the spiritual refuge of Kahalu'u, and the transformative theater of the Sanctuary, can simultaneously contain trauma and catalyze healing. These locations function as heterotopias, juxtaposing profound contradictions such as war and peace, memory and forgetting, rootedness and movement, and exile and home. Kingston's characters actively construct spaces that resist violence, not through denial, but through deeply embodied acts of care and remembrance. Healing, then, is not achieved by escaping trauma but by confronting it. As Hsu Shounan argues, "while she considers no universal ideas of peace and methods of peace as eternally valid, she proposes writing as a model for any kinds of answers to the problem of peace" (105). For an author who famously lost her own manuscript to fire, the act of writing is not merely descriptive but generative. This is the core of Kingston's argument: she shows that peace is not a fixed state but an ongoing spatial and narrative practice, achieved by writing about space, memory, and resistance.

\* The original version of this paper was presented at the Soundings 77th Annual Conference, held at Sophia University on May 10, 2025.

\* This work was supported by JST SPRING, Grant Number JPMJSP2148.

### Notes

1. Maxine Hong Kingston heard from her mother that there were three famous *Books of Peace* in Chinese history. However, due to China's tradition of massacres and book burnings during dynastic changes, all of them were lost. She deeply believed in the existence of these peace books, and in search of them, she traveled to Hong Kong, Taiwan, and mainland China. She inquired with ordinary tourists, historians, translators, bookstore owners, and international students, but none had heard of these Three Lost Books of Peace. Finally, China's former Minister of Culture, Wang Meng, told her, "You yourself imagined Books of Peace. And since you made them up, you are free to write whatever you like. You write them yourself" (52).
2. Kingston's work is renowned for its blending of autobiography, fiction, and myth. This stylistic approach often results in what scholars term a 'hybrid subjectivity.' It allows Kingston to explore personal and collective trauma while challenging traditional notions of the autobiographical self. For influential discussions on this topic in Kingston's work, see Sau-ling Cynthia Wong, *Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior: A Casebook* and David Leiwei Li, *Imagining the Nation: Asian American Literature and Cultural Consent*.
3. The spelling "Hawai'i" (with the 'okina, representing a glottal stop) is consistently used when referring to the islands in a manner that acknowledges their indigenous identity, sacredness, and deep cultural roots. This is the correct Hawaiian language spelling. This paper will adopt this spelling, as it will for other words like Kahalu'u, Waikiki and O'ahu.

4. Michel Foucault first presents the concept of heterotopia in the preface to *The Order of Things*. Foucault argues that “heterotopias are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this and that, because they shatter or tangle common names, because they destroy ‘syntax’ in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite one another) to ‘hold together’ (*The Order of Things Preface* xix). Foucault gave a more specific definition of heterotopia in his 1967 speech, “Of Other Spaces,” presented to the Architectural Association.
5. Michel Foucault’s definition of heterotopia is as follows: “There are also, probably in every culture, in every civilization, real places—places that do exist and that are formed in the very founding of society—which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias” (“Of Other Spaces” 24). For a more detailed definition, please refer to “Of Other Spaces.”
6. Unless otherwise indicated, all citations from *The Fifth Book of Peace* refer to the Vintage 2004 edition.
7. The film “Hawaii” was adapted from James Michener’s novel by Dalton Trumbo. It depicts the first people coming to Hawaii from Bora-Bora, praying to their deities like Pele, Mana, and Kne. It then shows the arrival of Max von Sydow and Julie Andrews, representing “most haole of haoles—White people” (76) who “speak about bringing ‘enlightenment to the heathen and primitives in Awahee’” (76). This clearly illustrates their self-proclaimed mission of civilizing the

indigenous Hawaiians. While specific “destruction of original structures” isn’t explicitly detailed in the provided excerpts, the film’s broader narrative implies significant cultural disruption.

### Works Cited

- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Translated by Alan Sheridan, Routledge, 2005.
- . “Of Other Spaces.” Translated by Jay Miskowiec, *diacritics*, vol. 16, no. 1, 1986, pp. 22-27.
- Hsu, Shounan. “Writing, Event, and Peace: The Art of Peace in Maxine Hong Kingston’s *The Fifth Book of Peace*.” *College Literature*, 2010, pp. 103-124.
- Kingston, Maxine Hong. *The Fifth Book of Peace*. Vintage, 2004.
- . *Hawai‘i One Summer*. Diversion Books, 2014.
- Lee, Julia H. *Understanding Maxine Hong Kingston*. The University of South Carolina Press, 2018.
- Li, David Leiwei. *Imagining the Nation: Asian American Literature and Cultural Consent*. Stanford University Press, 1998.
- San, E. Juan, Jr. “Dialectics of Aesthetics and Politics in Maxine Hong Kingston’s *The Fifth Book of Peace*.” *Criticism*, vol. 51, no. 2, 2009, pp. 181-209.
- Sato, Gayle K. “Reconfiguring the ‘American Pacific’: Narrative Reenactments of Viet Nam in Maxine Hong Kingston’s *The Fifth Book of Peace*.” *Japanese Journal of American Studies*, no. 16, 2005, pp. 111-33.
- Schulman, Polly. “Out of the Ashes: Maxine Hong Kingston’s Memoir of Loss Incorporates Part of a Vanished Novel.” *The New York Times Book Review*, 28 Sept. 2003, sec. 7, p. 8.
- Wong, Sau-ling Cynthia, editor. *Maxine Hong Kingston’s The Woman Warrior: A Casebook*. Oxford University Press, 1999.



CONTENTS

【Special Article】

From “Great” to “Last”: Reconstructing *The Last Tycoon*  
..... Toshifumi MIYAWAKI ..... 5

【Articles】

Word Order in the Clauses Introduced by a Coordinate Conjunction in  
*Ælfric’s Two Major Lives of Saints: A Case Study*  
..... Daisuke MIYABAYASHI ..... 27

Syntactic Variation in Numeral Expressions: A Study of Trevisa’s  
*Polychronicon*  
..... Momoko KIHARA ..... 47

Dekker and Ford’s *The Sun’s Darling*: Transformation from the Court  
Revel to the Morality Play  
..... Mayumi TAMURA ..... 59

Heterotopias of Healing: War, Trauma, and Recovery in *The Fifth Book of  
Peace*  
..... Lingling WANG ..... 73





サウンディングズ英語英米文学会  
第 47 回総会・第 77 回大会プログラム

日時：2025 年 5 月 10 日（土） 受付開始：13:10～

会場：上智大学四谷キャンパス 9 号館

（懇親会は 13 号館）

アクセス：JR 中央線、東京メトロ丸ノ内線・南北線

「四ツ谷」駅 麴町口・赤坂口より 徒歩 5 分

●第 47 回総会

13:30～13:50 (9号館地下057C)	総会	総会資料をご持参ください
----------------------------	----	--------------

●第 77 回大会

13:55～14:35 (9号館地下055C)	研究発表 1	Healing Spaces: War, Trauma, and Recovery in <i>The Fifth Book of Peace</i>  Lingling WANG (Graduate Student, Kobe University) Moderator: HIRATSUKA Hiroko (Nihon University)
14:40～15:20 (9号館地下055C)	研究発表 2	ボトム、ポワントを履く  杉木良明（上智大学） 司会：西 能史（上智大学）
15:30～17:15 (9号館地下057C)	シンポジウム	音楽、舞踊、文学—モダニズムの文化的諸相 司会・講師：深谷公宣（法政大学） 講師：丸山修（静岡大学） 相原直美（千葉工業大学） 日臺晴子（東京海洋大学）

●総会・大会に先立って、12 時より役員会を開催いたします（9 号館地下 055C）。

役員および事務局員はご出席ください。

●大会終了後、17 時 45 分から 19 時 15 分まで、懇親会を開催します。是非ご参加ください。

会場：13 号館 3 階 13-304 号室 会費：5,000 円（学生会員 2,000 円）

懇親会の席上にて第 43 回刈田賞・第 42 回ロゲンドルフ賞授与が行われます。

## 研究発表要旨

研究発表1 (13:55 ~ 14:35) —— 9号館地下055C教室

Healing Spaces: War, Trauma, and Recovery in *The Fifth Book of Peace*

Lingling WANG (Graduate Student, Kobe University)

Moderator: HIRATSUKA Hiroko (Nihon University)

“Water,” the third chapter of Maxine Hong Kingston’s *The Fifth Book of Peace*, rewrites the burned *The Fourth Book of Peace* and continues the narrative of her earlier work, *Tripmaster Monkey*. The protagonist, Chinese-American artist Ah Sing, embarks on a journey to Hawaii with his family to escape military service and discover peace. In the book, spaces like Kahalu‘u and Wittman’s theater function as heterotopias that offer healing in contrast to the trauma of war. This presentation analyzes how these spaces serve as sites of recovery, challenging the violence and trauma imposed by war.

研究発表2 (14:40 ~ 15:20) —— 9号館地下055C教室

ボトム、ポワントを履く

杉木良明 (上智大学)

司会: 西 能史 (上智大学)

シェイクスピアを元にしたバレエの内、今回は、アシュトン版の『夏の夜の夢』を取り上げる。森の中でロバになったボトムがポワントを履いて踊る。男性ダンサーがポワントを履くことはまずない。女性でもマイム役は履かず、キャラクター・ダンスでも履かない場合が少なくない。では、ボトムのポワントは何を意味するのか。異界(森)で起こる出来事の非現実性を象徴しているのではないか。ポワントの歴史を紐解きつつ探してみたい。

## シンポジウム

シンポジウム (15:30～17:15) —— 9号館地下057C教室

音楽、舞踊、文学—モダニズムの文化的諸相

司会・講師：深谷公宣 (法政大学)

講師：丸山修 (静岡大学)

相原直美 (千葉工業大学)

日臺晴子 (東京海洋大学)

文学の重要なジャンルを形成している神話、詩、演劇、民謡は、音楽、舞踊の要素を多分に含んでいる。モダニズム期の文学においても、そうした要素を含む表現が採用された。しかしながら、それらは作品のモチーフとして認識されることが多く、音楽、舞踊と文学との関わりが大局的な視点ではほとんど検証されていないように見える。本シンポジウムでは、モダニズム期に隆盛した文学の諸ジャンルやモチーフ等から音楽、舞踊の要素を抽出し、それぞれ独自の文化的特質を持った三者の関係性について考えたい。

### 1. 音楽への憧れの行方——マラルメ、エリオット、ストラヴィンスキー、オーデン (丸山修)

T・S・エリオットがフランス象徴派に刺激を受けていることはよく知られており、特に音楽の性質に対する考え方におけるマラルメとの類似性も指摘されているが、相違点もまた重要である。20世紀西洋音楽においてモダンな作曲家を代表する一人のストラヴィンスキーは、エリオットとの共通点があるとも論じられるが、音楽の捉え方はおそらく本質的に異なっている。ストラヴィンスキーとの共作によりオペラの台本を書いたW・H・オーデンは、音楽の特質について独自の考えを随所で著している。彼らの詩(言語芸術)と音楽の関係を巡る議論を追って、音楽の可能性が果たす役割について比較検討してみたい。

### 2. 詩から音響へ——ウィリアムズの戯曲における音楽の変遷 (相原直美)

テネシー・ウィリアムズはモダンとポストモダンのあいだの、所謂モダニ

ズムの「黄昏」時に豊饒な作品を生み出した劇作家である。もともと詩人を目指していたウィリアムズは、T・S・エリオットをはじめとするモダニスト詩人たちが戦中戦後に書いた一連の戯曲を「素晴らしい図書館用詩劇」と評しており、その言葉には詩と演劇の近さを認めつつも、“the visual and plastic elements of the theater”の欠如に対する批判も込められている。本発表では、ウィリアムズの提唱した plastic theater という概念の一部を成す「音楽」という要素に着目し、彼の演劇に於ける音楽のもつ意味を、特に彼の劇に多くの楽曲を提供したポール・ボウルズ存在を視野に入れつつ、探してみたい。

### 3. ヴァーノン・リーの *The Ballet of the Nations* とバレエの関係を考える (日 臺晴子)

ヴァーノン・リーは第一次世界大戦の勃発に衝撃を受け、*The Ballet of the Nations* (1915) という朗読劇において、戦争とそれを支える歪んだ愛国精神に対する批判を展開している。この劇では所謂バレエのダンスが描かれているわけではなく、中世の道德劇に登場するような道德的観念や美德がオーケストラを構成し、ヨーロッパ諸国を連想させる大小さまざまな国々がダンサーとして殺戮と暴力の限りを尽くす様子が描写されている。何故リーはこの作品にバレエというタイトルを付けたのか。当時のイギリスでも大きな話題となったバレエ・リュスがもたらした舞踏芸術の革新の文脈の中に本作品を位置付けつつ読む可能性を探りたい。

### 4. ニネット・ド・ヴァロワとミスタンゲット

——イェイツとベケットの舞踊観に関する一考察 (深谷公宣)

サミュエル・ベケットはW・B・イェイツの舞踊劇 *The King of the Great Clock Tower* (1934年初演) について、書簡のなかで批判的な記述を残している。本発表ではこの記述を基点としながら、両者の舞踊観の違いを探るため、イェイツの同舞踊劇に主演したニネット・ド・ヴァロワとベケットが短編小説‘A Wet Night’ (1934) で引き合いに出す仏キャバレーの女王ミスタンゲットとの比較を試みる。また、両作品にまつわるサロメ像についても考えたい。

## サウンディングズ英語英米文学会 規約

1. 名称 本会は「サウンディングズ英語英米文学会」と称する。
  2. 会員 本会は上智大学大学院卒業生有志を母体とし、広く一般に英語・英米文学・並びに英語教育を研究する者を会員とする。
    2. 本会に賛助会員を置くことができる。
  3. 目的 本会に10年以上所属し、年齢が70を越えた会員は、特別会員とする。本会は会員の英語英米文学及びその関連分野に関する研究、会員相互の交流ならびに親睦を目的とする。
  4. 事業 本会は次の事業を行うものとする。
    1. 毎年、研究発表会を開催する。
    2. 会誌 *Soundings* を年1回発行する。
    3. 会報 *Soundings Newsletter* を発行する。
    4. 役員会が必要と認めたその他の事業。
  5. 会計 会計年度は4月1日から翌年3月31日までとし、年1回春の総会において会計報告をするものとする。
    2. 会費は一般会員6,000円、学生会員4,000円、賛助会員10,000円とし、特別会員は本人の申請により会費を免除とする。
    3. 年会費を3年以上未納の会員は退会とする。
  6. 役員 本会は次の役員を置き、役員会を構成するものとする。会長1名、副会長2名、事務局次長1名、会計2名、事務局次長1名、評議員約30名、監事若干名。
    2. 役員の任期はそれぞれ2年とし、再任を妨げない。
    3. 役員は前記役員会の推薦を経て、総会の承認により決定する。
    4. 役員会は会長の召集により開催し、本会の運営に関する事項を審議し決定する。
    5. 会長は本会を代表し、会務を統轄する。
    6. 副会長は会長を補佐し、会長に事故ある時は会長の職務を代行する。
    7. 事務局次長は会務を執行する。
    8. 評議員は本会の運営を推進する。
    9. 監事は本会の財政ならびに事業執行状況を監査する。
  7. 委員 本会は会務を円滑に遂行するために次の委員を置くものとする。事務局員若干名。*Soundings* 編集委員若干名。*Soundings Newsletter* 編集委員若干名。コンピュータ委員若干名。
  8. 名誉会長 本会に名誉会長を置くことができる。
  9. 顧問 本会に顧問を置くことができる。
  10. 所在 本会の所在地は事務局に置く。
- 付則 本規約は昭和54年9月22日より施行する。
  2. 本規約の改正は総会の決議に基づいて行うものとする。(昭和57年4月24日改正) (昭和58年4月23日改正)  
(昭和59年4月29日改正) (昭和62年5月22日改正)  
(平成5年5月14日改正) (平成8年5月11日改正)  
(平成10年5月13日改正) (平成12年5月13日改正)  
(平成14年5月11日改正) (平成17年5月14日改正)  
(平成22年10月2日改正) (平成26年5月10日改正)

## 刈田賞・ロゲンドルフ賞運営内規

1. 目的 両賞は本会会員の学術研究の奨励を目的とする。
  2. 基金 故刈田元司名誉会長の寄付による 80 万円及び故菅野一日本大学顧問（故ロゲンドルフ師友人）その他による寄付 30 万円、計 110 万円とする。
  3. 賞金 両賞の賞金はそれぞれ 3 万円とする。
  4. 対象論文 会誌 *Soundings* に掲載された優秀論文 2 編を受賞の対象とする。
    2. 但し、上記 2 編のうち 1 編を刈田賞（主としてアメリカ文学）とし他の 1 編をロゲンドルフ賞（主として英文学、英語学）とする。
  5. 審査・決定 受賞論文の審査は、会長が、以下に定める推薦委員の投票に基づいて行い、受賞論文を決定する。
  6. 発表 本会総会において前年度会誌掲載の受賞論文を発表する。
  7. 推薦委員 推薦委員は評議員、編集委員ならびに査読者とする。
    2. 推薦委員は、投票によって優秀論文を推薦する。
    3. 推薦委員による投票は、事務局において集計し、会長に報告する。
  8. 佳作 上記審査において、受賞該当論文がない場合には、各賞に準ずる論文 2 編ずつを佳作とし、それぞれに賞金 1 万円を贈呈する。
- 付 則
2. 本内規は昭和 58 年 5 月 7 日より施行する。
  3. 昭和 59 年 5 月 16 日改正
  4. 昭和 61 年 3 月 3 日改正
  5. 平成 10 年 3 月 13 日改正
  6. 平成 11 年 3 月 6 日改正
  7. 平成 12 年 9 月 22 日改正
  8. 平成 28 年 5 月 14 日改正

## — Soundings 第 52 号原稿募集 —

会誌 *Soundings* 第 52 号は 2026 年 12 月に刊行の予定です。投稿ご希望の方は 2026 年 6 月末日までに事務局へ原稿をお送りください。

### 投稿規定

- (1) 原稿の種別は以下の通り。原稿に種別を明記すること。
  - ・論文
  - ・書籍紹介
  - ・研究ノート（研究途上にあり論文の段階に至らないもの）(2) 投稿論文・書籍紹介・研究ノートは未発表のものであること。ただし、すでに口頭発表したものも可とするが、その旨明記すること。
- 原稿の書式および分量は、以下の通りとする。
  - (1) ・余白：上下左右 25mm
    - ・字数・行数：全角 34 字（半角 68 字）× 32 行
    - ・フォント：12 ポイント、MS 明朝（日本語）・Century（英語）
    - ・本文から分離した引用文：左端から全角 4 字（半角 8 字）インデント
  - (2) 論文の長さは、和文の場合、横書で 16,000 字程度、英文の場合は 20 枚程度とする。書籍紹介・研究ノートの長さは、論文の半分程度を目安とする。
- 論文原稿には氏名を記載せず、Word ファイルおよびそれと同一内容の PDF ファイルで事務局に提出すること。
- 書式上の注意。
  - ・和文論文には英文タイトルをつけ、執筆者名の英文表記もあわせて記す。
  - ・注は原稿の末尾にまとめる。
  - ・英米の人名、書名等は初出の箇所て原名を示す。
  - ・引用文献書式の例。
    - ア. 欧文の場合は *MLA Handbook* 最新版に従う。
    - イ. 和文の場合は欧文の場合に準じる。
- 論文と研究ノートの採否は、当該分野の研究者による査読に基づいて編集長が決定する。
- 校正は執筆者が行い、初校のみとするが、訂正加筆は植字上の誤りのみとする。
- イタリック体その他、特に希望がある場合は、原稿に指定する。
- 論文抜き刷りは、執筆者の希望により、執筆者が印刷代実費を負担し作成する。
- 事務局からの受領メールが届かないときには、再度連絡すること。
- 本会誌のインターネット上での公開権は本会に帰属する。

## 著作権および掲載論文の公開について

1. 本会会誌『SOUNDINGS』に掲載される論文（書評等を含む、以下同）について、本会は以下の方針を適用する。この方針は第 43 号掲載分以降に対して適用する。
2. 本誌掲載論文の著作権は各論文の執筆者に帰属する。
3. ただし、本誌掲載後に当該論文を別の形で再公表するためには、以下の条件を満たさなければならない。
  - (a) 掲載号発刊後 12 箇月が経過するまでは、本誌掲載論文をインターネット上や著書の中などいかなる形でも再公表することはできない。
  - (b) 12 箇月経過後、執筆者個人が本誌掲載論文をインターネット上に公開または著書等に転載する場合は、事前に本会事務局に通知した上で、初出誌である本誌の号および掲載頁を表示しなければならない。

(平成 29 年 5 月 13 日総会にて承認)

## 金子洋一記念基金運用規定

本基金は、2007年9月に死去した会員の金子洋一氏の功績を偲び、ご遺族から本会に寄付された50万円を基金として、これを会の発展のために利用しつつ、金子氏の遺徳を顕彰するものである。

- 1 基金をもとに、出版企画の中心者が会員であり、執筆者の過半数が会員である学術書に、1件10万円を限度として補助することとする。
- 2 1の趣旨に基づいて出版する場合、研究倫理に基づき、出版物のオーサーシップを明確にする。
- 3 本趣旨に基づき出版を希望する会員は、代表者名で役員会に企画趣旨、計画などを提出する。
- 4 提出された企画は、役員会において速やかに検討し、その可否を決定する。
- 5 1の補助金は年に1件に限り、複数の企画が提出された場合には、役員会で1件を決定する。
- 6 その他詳細は役員会が定める。

付則

本規定は2009年4月1日から有効とする。

2. 2025年5月10日改正

**サウンディングズ英語英米文学会会計報告**  
**2024 年度（2024 年 4 月 1 日～ 2025 年 3 月 31 日）**

総収入額	650,796	次年度繰越金内訳	
総支出額	952,947	みずほ銀行普通預金	1,159,819
次年度繰越金	3,877,705	みずほ銀行定期預金	2,174,900
		ゆうちょ銀行通常貯金	353,399
		郵便振替	31,495
		現金	158,092
		合計	3,877,705
<b>収入の部</b>		<b>支出の部</b>	
会費	508,000	会誌 50 号印刷費	561,774
賛助会員会費	50,000	ニューズレター印刷費	66,276
会誌 50 号広告料	90,000	その他の印刷費	82,511
会誌販売収入	1,000	封入セット作業	22,114
ワークショップ参加費	1,500	大会・研究会会場費	38,720
利息	296	大会懇親会補助金	8,526
		会議費	20,000
		通信費	84,355
		事務用品費	506
		謝礼	40,000
		ウェブページ管理費	23,760
		雑費	4,405
収入合計額	650,796	支出合計額	952,947
前年度からの繰越金	4,179,856	次年度繰越金	3,877,705
<b>合計</b>	<b>4,830,652</b>	<b>合計</b>	<b>4,830,652</b>

備考 1：刈田賞基金とロゲンドルフ賞基金はみずほ銀行定期預金で管理している。刈田賞基金は 945,952 円、ロゲンドルフ賞基金は 361,322 円を新元金としている。

備考 2：金子洋一記念基金はゆうちょ銀行通常貯金を専用口座として管理している。

上記のとおり相違ありません。

2025 年 4 月 1 日

会計 中村美帆子 (印)  
三原里美 (印)

監事 石塚倫子 (印)  
岩政伸治 (印)  
相原直美 (印)

## サウンディングズ英語英米文学会役員・委員

名誉会長 徳永守儀  
顧問 巽孝之 舟川一彦

---

### 2025 年度役員

会長	日臺晴子					
副会長	杉木良明	深谷公宣				
事務局長	大野美砂					
事務局次長	平塚博子					
会計	中村美帆子	三原里美				
監事	相原直美	岩政伸治	武岡由樹子			
評議員	相原優子	青山義孝	大塚寿郎	織田哲司	神定修一	
	河口英治	熊田和典	越 朋彦	下楠昌哉	下永裕基	
	杉野健太郎	鈴木五郎	田村真弓	土井良子	榎木伸明	
	外岡尚美	中島 涉	中野永子	西 能史	林 直生	
	福田 逸	宮脇俊文	山口和彦			

### 2025 年度委員

事務局員  
(書記) 田村真弓 西 能史 南 ひかる 米田ローレンス正和

#### 会誌編集委員会

(編集長) 土井良子  
(委員) 石塚久郎 下永裕基 丸山 修

\* 上記委員以外に、編集長の依頼により査読を行うものが編集委員会に加わる

#### 会報編集委員

(編集長) 杉藤久志

#### コンピュータ委員

岩政伸治 田辺 章

## 編集後記

この度、サウンディングズ英語英米文学会の会誌第 51 号を皆様にお届けいたします。

今号には宮脇俊文先生から特別にご寄稿をいただきました。また投稿論文については応募数 5 件のうち 4 件が掲載となりました。今年度は大学院在籍中の若手新入会員が増えたこともあり、昨年度に続き沢山のご投稿をいただきまして誠に喜ばしく存じます。投稿者の皆さまおよび、貴重なお時間を割いて丁寧な審査とフィードバックを行っていただきました査読者の皆さまに感謝申し上げます。一方で、初めて本会誌に投稿される方もいらしたせいか、内容というより表現の面でブラッシュアップを要するとして、再査読が必要となった論文も目立ちました。ご提出前に投稿規定をよくご確認いただいたうえで、特に英語論文の場合は必ずネイティブチェックを受けてくださるよう、編集委員会より改めてお願い申し上げます。次号以降も、会員の皆さまから奮ってのご投稿をお待ちいたしております。

最後になりますが、今号にも、大野事務局長、日臺会長をはじめ役員、委員の皆さまおよび杉野前編集長、株式会社ホープンご担当者様の多大なお力添えを賜りました。この場をお借りして関係者ご一同に心より御礼申し上げます。

(R. D.)



# 金星堂 近刊案内



## スポーツする英語文学

サウンディングズ英語英米文学会 監修  
杉野健太郎 / 下楠昌哉 編

スポーツがこれほど大きな存在になった時代はかつてなかった。ホイットマン、フォースター、キャロル、ジョイス、フィッツジェラルド、ボンタン、ウィリアムズ、オオツカ、19世紀から21世紀に至る英語文学におけるスポーツを論じる。

¥2,500 (税込 ¥2,750) A5判 並製 192 pp. ISBN978-4-7647-1242-3



## ウォルター・ペイターのギリシア研究

舟川一彦 著

古代ギリシアの哲学、宗教、美術をめぐるペイターの著作は、19世紀の文化・思想状況に対する反応でもある。教会や大学の状況、出版界と読書界の変化、知識人間のコネクション等を文脈として彼の古典研究の同時代的意味を探る。

¥2,500 (税込 ¥2,750) A5判 上製 174 pp. ISBN978-4-7647-1225-6

## 十七世紀英文学と世界

十七世紀英文学会 編

混迷を深める現代世界への応答——世界が劇的に変貌を遂げていた17世紀に、英文学がいかに多様な世界を創造的／想像的に言語化したのか。その問いを探究する15編を収録した「十七世紀英文学研究」シリーズ第21巻。

¥4,800 (税込 ¥5,280) A5判 上製 368 pp. ISBN978-4-7647-1243-0

## 愛と笑いと革命の『ユリシーズ』

新名桂子 / 岩下いずみ / 田中恵理 編著 伊東栄志郎 / 河原真也 / 鈴木英之 / 中尾真理 / 福岡真知子 / 安井誠 著

20世紀文学の最高峰にして超難読書、ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』の一体何がすごいのか——この問いを、「愛」と「笑い」と「革命」をキーワードに考察するブルームズデイ（1904年6月16日）120周年記念論集。

¥2,500 (税込 ¥2,750) B6判 上製 200 pp. ISBN978-4-7647-1237-9

研究書出版は弊社までご相談ください



株式会社 金星堂

〒101-0051 東京都千代田区神田神保町 3-21

TEL 03-3263-3828 FAX 03-3263-0716

e-mail: text@kinsei-do.co.jp



## SEIBIDO 2026年新刊のご案内

◆Live Horizons Book 1 [Student's Book]	[映像付きコースブック]	定価¥2,700
◆Live Horizons Book 1 [Workbook]	[コースブック 副教材]	定価¥500
◆Live Horizons Book 1 [Student's Book]	[映像付きコースブック]	定価¥2,700
◆Live Horizons Book 2 [Workbook]	[コースブック 副教材]	定価¥500
◆Generate English! -Using Supportive AI for Active Learners-	[スピーキング・ライティング]	定価¥2,500
◆College English Reboot: Basic Skills for Communication	[総合教材・リメディアル]	定価¥2,400
◆Daily English for College Students Book2	[総合教材・コミュニケーション]	定価¥2,100
◆Science Spark	[総合教材・科学]	定価¥2,100
◆Changing Times, Changing Worlds 2	[総合教材・社会事情]	定価¥1,900
◆CLIL: Discuss the Changing World 3	[総合教材・社会問題・ディスカッション]	定価¥2,500
◆GETTING THE EDGE FOR THE TOEIC® L&R TEST	[TOEIC 総合]	定価¥2,300
◆Write to Connect: English for Real-Life Communication	[総合教材・ライティング]	定価¥2,100
◆Exploring World Heritage Online	[オンライン映像教材・世界遺産]	定価¥2,500
◆AFP World News Report 8	[オンライン映像教材・ニュース]	定価¥2,700
◆Meet the World 2026 -English through Newspapers-	[総合教材・時事英語]	定価¥2,200
◆Grand Tour -Future Paths	[リーディング・社会問題]	定価¥2,100
◆Talking with Your Patients in English 2	[オンライン映像教材・看護]	定価¥2,600

株式会社成美堂

〒101-0052 東京都千代田区神田小川町3-22 TEL 03-3291-2261 / FAX 03-3293-5490

URL <https://www.seibido.co.jp/> / e-mail: [seibido@seibido.co.jp](mailto:seibido@seibido.co.jp)

## ||| 審査用見本デジタル版 閲覧サービスのご案内 |||

朝日出版社では、従来どおり紙媒体での教科書見本に加えて、新たに「審査用見本デジタル版」閲覧サービスを開始いたしました。教科書をご審査いただくにあたって、時間と場所にとらわれず、さまざまな教科書の見本をパソコンでもスマートフォンでもご覧いただけるようになります。是非ご活用ください。

「審査用見本デジタル版」を閲覧いただくには、IDとパスワードでのログインが必要となります。ご登録用IDとパスワードの発行をご希望の際は、右記サイトよりご登録のお手続きをお願いいたします。

<https://text.asahipress.com/special/publuslite/>

朝日出版社 電子見本

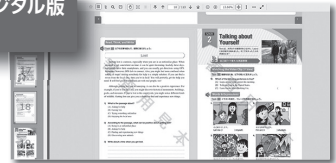
検索



審査用見本デジタル版  
トップページ



審査用見本デジタル版  
見本例



お問い合わせは右記の朝日出版社英語テキスト課へお願いいたします。 朝日出版社英語テキスト課：text-e@asahipress.com

人手不足の

ないないトリオ、いませんか？



ビシッとプロにおまかせください！

そのない、

**BPO**

ビジネス  
プロセス  
アウトソーシング



で、解決  
します！

どんなお悩みもビシッと解決！

制作関連  
業務の  
サポート



ワンストップで  
便利！



データ制作



論文／記念誌  
等の印刷



発送

(個別発送可)



電子化

J-STAGE／デジタルブック

大学の  
イベント  
サポート



ワンストップで  
安心！



企画・立案



デザイン制作



コンテンツ制作



運営サポート



撮影・配信



データ管理

お気軽にお問い合わせください



03-3309-1861



info-bpo@hopen.co.jp



株式会社ホープン

〒157-0062 東京都世田谷区南烏山6-24-13



SOUNDINGS ENGLISH LITERARY ASSOCIATION  
ESTABLISHED IN 1969

OFFICE: c/o Misa Ono, School of Marine Life Science,  
Tokyo University of Marine Science and Technology  
Konan 4-5-7, Minato-ku, Tokyo 108-8477, JAPAN

TEL: +81-3-5463-0649 FAX: +81-3-5463-0649 Email: soundings1969@gmail.com

HONORARY PRESIDENT

Moriyoshi Tokunaga

PRESIDENT

Haruko Hidai

VICE-PRESIDENTS

Kiminori Fukaya

Yoshiaki Sugiki

SECRETARY

Misa Ono

VICE-SECRETARY

Hiroko Hiratsuka

TREASURERS

Mihoko Nakamura

Satomi Mihara

ADVISORS

Kazuhiko Funakawa

Takayuki Tatsumi

AUDITORS

Naomi Aihara

Shinji Iwamasa

Yukiko Takeoka

BOARD OF DIRECTORS

Yuko Aihara

Hayaru Fukuda

Eiji Kawaguchi

Toshifumi Miyawaki

Takashi Nishi

Masaya Shimokusu

Goro Suzuki

Naomi Tonooka

Yoshitaka Aoyama

Nao Hayashi

Tomohiko Koshi

Wataru Nakajima

Tetsuji Oda

Yuki Shimonaga

Mayumi Tamura

Kazuhiko Yamaguchi

Ryoko Doi

Shuichi Kamisada

Kazunari Kumada

Eiko Nakano

Juro Otsuka

Kentaro Sugino

Nobuaki Tochigi

[会費振込銀行①] みずほ銀行 新宿西口支店 (店番 353)  
普通預金 1293400 サウンディングズ英語英米文学会  
[会費振込銀行②] ゆうちょ銀行 〇一九店 (店番 019)  
当座口座 0176856 サウンディングズ英語英米文学会  
[郵便振替] 00170-3-176856

**SOUNDINGS** 第51号

2025年12月24日発行

発行所 サウンディングズ英語英米文学会

事務局〒108-8477 東京都港区港南4丁目5-7

東京海洋大学品川キャンパス5号館204室

大野美砂研究室内

電話 03-5463-0649 FAX 03-5463-0649

E-mail: soundings1969@gmail.com

ホームページ <http://soundings.lekumo.biz/>

代表者 日臺晴子

編集委員 土井良子 (編集長) 石塚久郎 下永裕基 杉藤久志 西能史  
丸山修 山口和彦 他

印刷所 (株)ホープン 〒157-0062 東京都世田谷区南鳥山 6-24-13

電話 03-3309-0230 FAX 03-3309-1160

SOUNDINGS ENGLISH LITERARY ASSOCIATION